
# النقد ومقاربة النصوص الإشكالية




اسم الكتاب: النقد ومقاربة النصوص الإشكالية
(رواية أولاد حارتنا بين التفسير الديني والتحليل الفني )
التأليف: أ. د/ وجيه يعقوب السيد
أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الألسن ـ جامعة عين شمس
موضوع الكتاب: أدب
عدد الصفحات: 248 صفحة
عدد الملازم: 15.5 ملزمة
مقاس الكتاب: 14x20
عدد الطبعات: الطبعة الأولى
رقم الإيداع: 2018/14274
الترقيم الدولي: 5 - 698 - 278 - 977 - 978






elbasheer.marketing@gmail.com
elbasheernashr@gmail.com

01152806533 - 01012355714

# النقد ومقاربة النصوص الإشكالية

## ( رواية أولاد حارتنا بين التفسير الديني والتحليل الفني )


**أ. د/ وجيه يعقوب السيد**

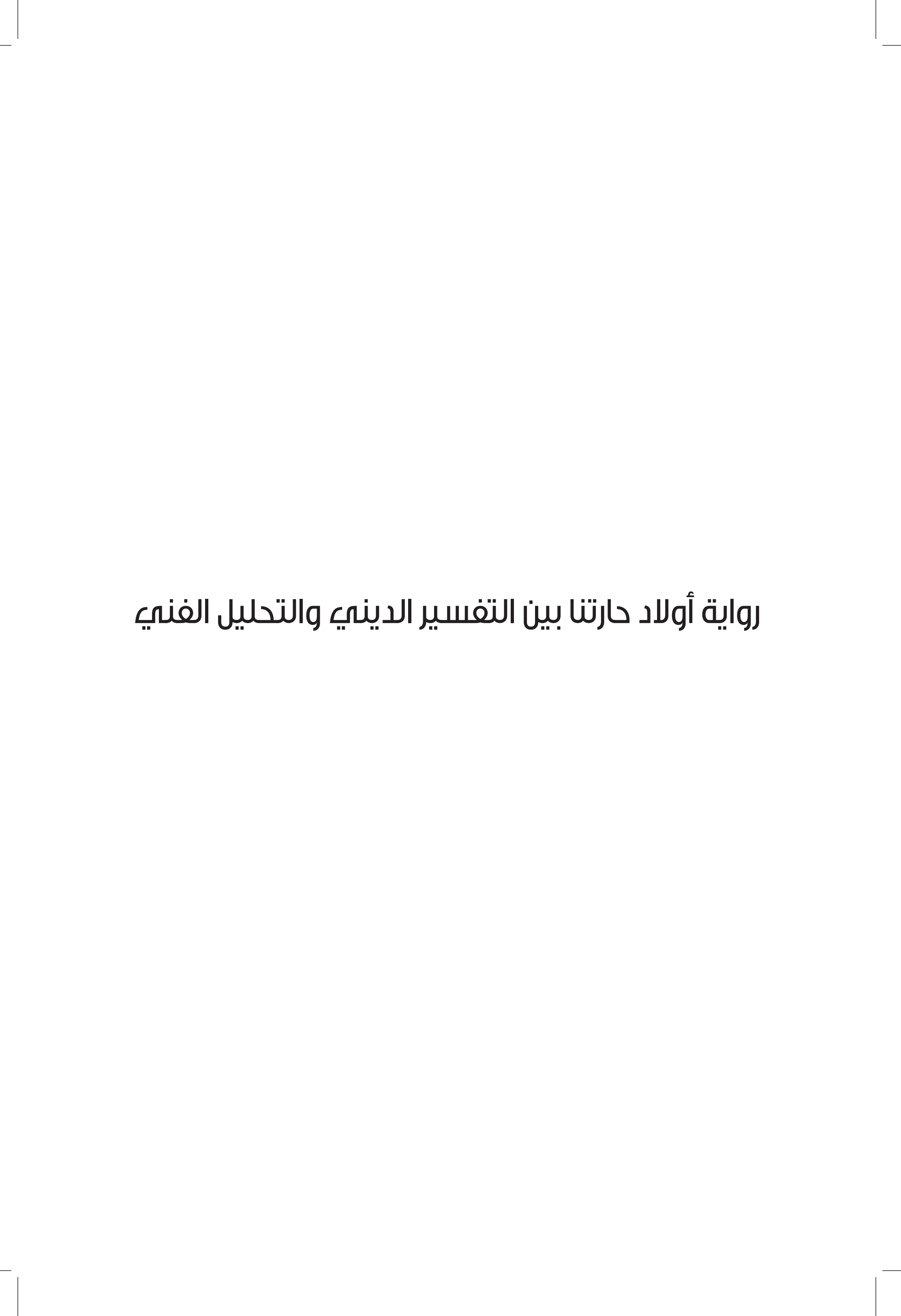
**أستاذ النقد الأدبي الحديث بكلية الألسن**

**جامعة عين شمس**




## إهداء

إلى الراحل العزيز والغالي صاحب الأيادي البيضاء والفارس النبيل؛ الأستاذ الدكتور محمد عبد الحميد سالم، غادرت لكنك مقيم بقلوبنا، في جنات الخلد ونعيمها.



# رواية أولاد حارتنا بين التفسير الديني والتحليل الفني

## مقدّمة

يتناول هذا البحث الدراساتِ النّقدية التي دارت حول رواية أولاد حارتنا للكاتب الكبير نجيب محفوظ، نظرًا لما أحدثته هذه الرواية من ضجيجٍ وصخب منذ صدورها لأوّل مرّة عام ١٩٥٩م وحتى اليوم. فقد انقسمً بشأنها النقاد والباحثون بشكلٍ كبير، حتى رأينا بعضَ النقاد يصنّفون الرواية وصاحبها في خانة الانتصار للقيم الإسلامية والروحية، بينما رأى آخرون أنها موجّهة بالأساس ضدّ الدين، وأنّ الكاتب يبشّر من خلالها بقيم العلم والاشتراكية. ولعلّ هذا الاختلاف الحادّ أو الفوضى الفكرية والمنهجية، كان أحدَ الأسباب التي دفعتني للقيام بهذه الدّراسة، التي تسعى إلى معرفة المنطلقات الفنية والفكرية، التي شكّلت الوعي النقدي، ودفعت بالناقد إلى تبنّي هذا الموقف أو ذاك.

إنّ مأساة أولاد حارتنا وأدبَ نجيب محفوظ بشكلٍ عام- كما يرى رجاء النقاش- تكمنُ في التفسير الخاطئ للدين، وفي وقوف بعض النّقاد عند المعنى الحرفي والسّطحي الظاهر للرواية، دونَ محاولة منهم لبذل الجهْد وإعمال الفكْر للوصول إلى حقيقة فلسفة الكاتب[1]. كما تكمن مشكلة أدب نجيب محفوظ في الاحتكام إلى معاييرَ دينية وأيديولوجية ثابتة، وأحكامٍ

(١) رجاء النقاش: أولاد حارتنا بين الفنّ والدين، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨ م، ص. ٥، ص ٩، بتصرف.

قاطعة تعبّر عن رأي الناقد، أكثر ممّا تنبع من صميم التجربة الإبداعية ذاتها، وهذا ما يجعل التصدّي لدراسة هذه القضية أمرًا ملحًّا.

وعلى الرغم من مشروعيّة القراءة الدينية والأيديولوجية، لأنّه من الصعب عزل الأدب عن سياقه الاجتماعي والديني والسياسي، فإنني أرى ضرورةَ ترشيد استخدام الدين في نقد النصوص الأدبية وتقييمها، وأن يقتصرَ ذلك على الدّارسين والمتخصّصين، وأصحاب النظر والرؤية والبصيرة بالأدب، فقد (فسّر) بعض الشيوخ والباحثين الرواية تفسيرًا حرفيًّا، من خلال المطابقة التامّة بين شخصيات الرواية وأحداثها وشخصيات الأنبياء والقصص الديني، فخرجوا بنتائجَ سلبيةٍ وتقييم غيرِ دقيق، وقدّموا قراءةً مشوّهة حكموا من خلالها على النصّ وصاحبه بالرِّدّة ومعاداة الدين[1]. ولا شكّ أنّ هناك العديد من النّقاد والباحثين الذين تناولوا الرواية من منظورٍ ديني بوعي وفِطنة، وتعاملوا معها بمنطق الفنّ والإبداع لا بمنطق الوعْظ والخطابة، ومِن هؤلاء: الدكتور محمد حسن عبد الله، والدكتور كمال أبو المجد، والدكتور

(١) يمكن الرجوع في هذا الصّدد إلى الفتاوى الدينية التي أصدرها الشيخ عمر عبد الرحمن والجماعة الإسلامية، والقراءة التي قدّمها كلٌّ من الأستاذ أنور الجندي والدكتور صلاح سلطان والدكتور السيد أحمد فرج والشيخ عبد الحميد كشك وغيرهم من المحْسوبين على التيار الديني. ولعلّ إيثار الباحث استخدام مصطلح (التفسير) هنا يرجع إلى ما يتضمّنه هذا المصطلح من معنى الجزم والقطع والثبات في الأحكام وعدم الخروج عن النقل أو قبول الآراء الأخرى، على العكس من مصطلح التأويل والتحليل الذي يتضمّن معنى الاجتهاد وترجيح رأيٍ على آخر دون القطع بصحّته وهو ما يميز كثيرًا من نقاد هذا الاتجاه.

عبد الجليل شلبي، والأستاذ محمد جلال كشك، والدكتور محمد سليم العوا، والدكتور نجيب الكيلاني، وغيرهم.

لقد دارتْ حول رواية أولاد حارتنا عشراتُ الدراسات النقدية، والمقالات الصحفيّة والتلخيصات والشروح والتّرجمات، وهو ما يعكس أهميّتها الكبيرة في المشهد الثقافي المصري والعربي والعالمي، وانتقل الاهتمامُ بها إلى المجتمع كلّه بجميع شرائحه وطبقاته كافّة[1]. وليس من هدفي- بطبيعة الحال- في هذا البحث تتبّع هذا الكمّ الكبير من الدراسات التي تناولت الرواية، لكنّ الهدف الأساس لهذا البحث هو دراسةُ الرواية في ضوء المناهج النقدية المختلفة.

ومن أجل تحقيق هذا الهدف؛ قسّمت البحث إلى تمهيدٍ وثلاثة فصولٍ بالإضافة إلى المقدّمة والخاتمة. وقد تناولت في التمهيد قضيتيْن هامّتين، القضية الأولى: هي مشروعية القراءة النقدية الإسلامية وضوابطها وأصولها التاريخية والفنية، وإمكانية الاستفادة منها في إضاءة بعض الجوانب المتعلقة بالسياق الاجتماعي والسياسي والديني للنصّ الأدبي، كما عرضت لأهمّ الإشكاليات التي تواجه أدبَ نجيب محفوظ بشكلٍ خاص، وأسبابِ ذلك.

---

(١) جمع الدكتور حمدي السكوت في كتابه: نجيب محفوظ ببليوجرافيا تجريبية وسيرة حياة ومدخل نظري، أكثرَ من مائةٍ وخمسين دراسة باللغة العربية وغيرها من اللغات الأجنبية، تناولت الرواية. وقدّم هو نفسُه دراسة مختصَرة في هذا الكتاب عن الرواية. انظر الدراسة المشار إليها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ م، ص ٩٤ – ص ١٠٧.

وفي الفصل الأول، تناول البحث نقّاد نجيب محفوظ، الذين يمثلون التفسير الديني والرؤية الدينية، مع تسليط الضوء على أهمّ الاختلافات بين هؤلاء النقاد، والتنوّع القائم في تفسيراتهم.

وفي الفصل الثاني، تناولت نقّاد نجيب محفوظ، الذين يمثّلون الاتجاه الأيديولوجي، وبشكل خاصّ الاتجاه اليساري، ومحاولات بعض نقّاد هذا الاتجاه المتعسّفة في شرح النص؛ كي تتّفق مع آرائهم وطروحاتهم المذهبية.

أمّا الفصل الثالث، فقد خصّصته لدراسة أهمّ التجارب النقدية، التي تناولت الرواية تناولًا فنيًّا وموضوعيًّا بعيدًا عن الجانب الديني والأيديولوجي؛ حيث اهتمّت بدراسة الشكل الفني والبناء الروائي والمضمون الفكري وفْقَ منهجٍ نقدي واضح. وتناولت في الخاتمة أهمَّ النتائج التي توصّلت إليها الدراسة.

إنّ هذه الدراسة ليست دفاعًا عن رواية أولاد حارتنا، ولا عن مؤلّفها، وليست رصدًا وتتبعًا للدراسات النقدية التي دارت حول الرواية- وما أكثرها- كما أنها ليست دراسةً نقدية حول الرواية، ولكنّها نقدٌ للنقد الذي تناول هذه الرواية عبْر تاريخها، ومحاولة تهدف بشكلٍ أساس إلى الوقوف على بواعث النقّاد ودوافعهم ومنطلقاتهم عند معالجة هذا العمل الفنّي الضخم.

أسأل الله- عزّ وجل- التوفيق والسّداد والتيسير.

# تمهيد

**مشروعيةُ القراءة الدينية، وآلياتُها:**

المناهج النقدية التي تتناول الأدبَ كثيرةٌ ومتنوعة، منها: النقد اللغوي والأسلوبي، والنقد النفسي التحليلي، والنقد الماركسي، والنقد الأسطوري، والنقد الفلسفي[1]. ويضاف إلى ذلك- بطبيعة الحال- النقدُ الديني والأخلاقي، وهو ليس بدْعًا في هذا الباب؛ حيث يعدّ الشاعر والناقد الإنجليزي (ت. س. إليوت) من أهمّ الأصوات الأدبية والنقدية الدّاعية إلى توظيف الأدب في خدمة العقيدة، وحاول عن طريق الأدبِ العودةَ إلى التصوّرات المسيحية في أصولها القديمة والصافية[2].

إنّ القراءة النقدية الإسلامية للأدب ليست غريبةً ولا شاذّة عن المناهج النقدية المختلفة، بل إنّ الإسلام بتاريخه الطويل والممتدّ والشامل، بإمكانه أنْ يضيف إلى هذه القراءة ما يجعلها أكثرَ شمولًا واستيعابًا من كثيرٍ من القراءات التي لا يزيد عمرُ بعضها على بضْع سنوات. وعلى ذلك فإنّ الإسلام يعطي للتجربة الأدبية والنقدية «الحقّ أكثرَ من غيرها أنْ تملك نظريتها الواضحة

(١) إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، ١٩٨٢ م، ص ١٥٦.

(٢) د. عبد الباسط بدر: مذاهب الأدب الغربي رؤية إسلامية، شركة الشعاع، الكويت، ١٩٨٥ م، ص ١٠٥.

المميّزة في مجال الفنون عامّة، وفنون الأدب بصفةٍ خاصّة»[١] ومن المُحال أن يعيش الأديبُ المسلم في مجتمعٍ مسلم، ويكتب منه وإليه، وأن يتثقّف بالثقافة الإسلامية، ويتشكّل بحضارةٍ الإسلام ولغته وتراثه؛ ثمّ يهدر هذا كلّه تحت أي دافعٍ سياسي أو فكريّ أو فني[٢].

وبالنظر إلى التراث النقدي العربي القديم، فإنّ النظرة المتأنية الدقيقة تكشف عن وعي نقديّ مبكّر لدى الناقد القديم؛ حيث لم يقعْ في خطل الفصْل بين الدين والأدب، بل استطاع أن يوجد «مصالحة وتناغماً روحيًّا ساميًا بين نشْدان الخير والجَمال في كلّ مِن التعاليم الدينية والأعمال الأدبية. إنّ هذه الرّوح الحرّة في التفكير النقدي عند علماء المسلمين، دربتهم منذ وقتٍ مبكّر على ما يسمى بالتمحيص، وهو أساسُ الفكر النقدي الراقي في مستوياته المختلفة»[٣].

إنّ الأدب- بلا شك- يتأثر بالحركات الفكرية والسياسية والدينية المختلفة، فالأدب ليس بمعزلٍ عن الحياة ولا عن الدّين. واستقراءُ تاريخ

(١) د. محمد حسن عبد الله: قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٥ م، ص٤.

(٢) السابق: ص ٧.

(٣) د. أحمد درويش: التراث النقدي قضايا ونصوص، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٨ م، ص ٣٤.

الأدب قديماً وحديثًا يؤكّد على هذه الحقيقة؛ فقد حفل الأدبُ اليوناني القديم بنماذجَ فنيةٍ تصوّر القيم والأفكار والمعتقدات السائدة آنذاك، كما انعكس قلقُ الإنسان الأوروبي وتمزّقه خلال تطوّر الفكر الأوروبي الحديث، وظهر ذلك في المدارس والتيارات الفكرية والفلسفية، التي رسمت صورةً صادقة لهذا القلق والتمزّق والحيرة. ومن الصعب أن نتصوّر عدم وجود تأثير للدين الإسلامي في الفنّ والأدب.

وتعدّ توجيهات القرآن الكريم وإرشادات الرسول ﷺ ذات أهميةٍ كبيرة في مجال النقد الإسلامي، إذْ إنها بمثابة الدليل الذي يسترشد به نقادُ هذا الاتجاه. لقد استند النقدُ القديم إلى كثيرٍ من المعايير الدينية والأخلاقية، ومنها اهتمام النقّاد بشرف المعنى وتخيّرهم اللفظَ الشريف، ولم تكنِ الغاية الخلقية التهذيبية بعيدةً عن نظرهم وتقديرهم، وهو ما يرينا أنّ الأدب في نظرهم كان فنًّا جميلًا، ومدرسةً لتهذيب الذّوق وترقيق الطبع وتعليم الأخلاق[1].

ومن أهمّ الأسس التي يقوم عليها النقدُ الإسلامي عند تقييمه للنصوص الأدبية، عدمُ تصادم النصوص الإبداعية مع العقيدة الإسلامية وثوابت

---

(١) د. محمد عبد الرحمن شعيب: الفكرة في الأدب والشعر، دار التأليف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٥ م، ص ٩٧.

الدين الإسلامي[1]. وعلى الرغم من الحديث الإيجابي عن أثرِ العقيدة في

---

(١) يمكن الرجوع في هذا الجانب إلى كتابات سيد قطب ومحمد قطب والشيخ أبي الحسن الندوي وغيرهم من نقّاد هذا الاتجاه؛ حيث نجد لديهم ما يشبِه الإجماعَ على هذه المسألة. فالأستاذ محمد قطب يرى أنّ حقيقة التصور الإسلامي تقوم على ثلاث حقائق: الحقيقة الإلهية، وهي أنّ الله هو الخالق، وكلّ ما في الوجود خلقُه. والحقيقة الثانية، وهي تتعلق بالكون، والكون في التصوّر الإسلامي شيء جميل، حيّ متحرك، متعاطف مع الإنسان. أمّا الحقيقة الثالثة، فتتعلق بالإنسان، حيث الإنسان خليفةُ الله في أرضه، وأنّ الله قد خلقَه في أحسن تقويم. ويؤكّد قطب على أنّ الفن الإسلامي يهتمّ بإبراز دور العقيدة في حياة البشر، مع الاحتياط الكامل من أنْ تصبح خطابةً وعظيّة أو بلورة فلسفية تبعد بالفن عن طريقته وأهدافه. وليس من الضروري أن تذكر العقيدة صراحةً أو يُذكر الدين، وإنما ترسم الحياة من خلال العقيدة وأثرها في النفوس. محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، القاهرة، ط ٦، ١٩٦٨ م، ص ١٦، ص ٣٢، ص ١٣٤ (بتصرف) ويقول سيد قطب: إن تكييف النفس البشرية بالتصور الإسلامي للحياة، هو وحده سيلهمُها صورًا من الفنون غير التي يلهمها إيّاها التصور المادي. سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج، دار الشروق، مصر، ط ١١، ١٩٩٣ م، ص ٢٧ وإذا كان كثيرٌ من النقاد والأدباء يرون أنّ العقيدة لها أثر سلبي على النشاط الفني لأنها تحدّ من حرية الأديب، فإنّ سيد قطب يرى أنّ الإسلام ذو طبيعةٍ خاصة، حيث التلازم الوثيق بين التصور الاعتقادي وطبيعة النظام الاجتماعي. سيد قطب: خصائص التصور الإسلامي، دار الشروق، ط ٩، ١٩٧٨ م، ص ٢٣ ولعلّ أهمّ نقدٍ وجّه للنقاد العقائديين هو أنّهم يحكمون على الأعمال الأدبية طبقًا لعقيدة ثابتة أو فكرة قائمة وراسخة وغير قابلة للتغيير، وأنّ ما يعجبهم من الإبداع هو انعكاسُ القيم المقدسة سلفًا في عملٍ معين قبل أن يكتب، وما هو جَميل عندهم يوجد خارج النشاط الجمالي. إنريك إندرسون إميرث: مناهج النقد الأدبي، ترجمة: د: الطاهر مكي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٣ م، ص ٢٠٣ غير أنّ المطّلع والملمّ بالفكر الإسلامي، يرى أنّ عصور التقدم والازدهار استطاعت=

الأدب من جانب النقاد والمنظّرين لهذا الاتجاه، وأنّ العقيدة الإسلامية تتّسم بالشمولية والتوازن والمرونة وعدم الحجْر على الإبداع، فإنّ المشكلة التي لا تخطئها العينُ تكْمن في النظرة الضيقة لدى كثيرٍ من النقاد وتعسّفهم في فهْم النصوص، وتفسيرها تفسيرًا حرفيًّا يضرّ بالأدب، وقد يتعدّى ذلك إلى الحكم على نيّة الأديب وسلوكه وأشياء لا تمتّ للأدب بِصِلة، بدلًا من أن ينصبّ اهتمامهم على النصّ ذاته. ومن تلك الإشكاليات– وقد أشرنا لها من قبل– احتكامُ نقّاد هذا الاتجاه إلى معايير ثابتة وتصوّرٍ مثالي قبلي يتّسم بالشمول الكوْني والتوازن القيمي أساسًا، كما ترتكز على دعوى غائيّة إرادية لتحقيق هذا التصوّر تحقيقًا أدبيًّا(١).

=أن تستوعب ألوانًا متعدّدة من النشاط العقلي والفكري والأدبي، وقدّمت عشرات المدارس الفكرية والفنية دون حجر أو قيود على المفكّرين والأدباء، وهو ما يؤكّد على اتساع إطار الرؤية الإسلامية. ولعلّ حرصَ النقاد الإسلاميين على هذا المبدأ بالذات؛ وهو ضرورة التزام المبدعين بالعقيدة وثوابت الدين، يرجعُ إلى ما رأوْه من تقليد كثير من أدبائنا وكتابنا للغرب بدعوى الحرية، واستخدامهم لرموزٍ ومعان تتعارض مع العقيدة، وإصرار هؤلاء الأدباء على استخدام ألفاظ ومصطلحاتٍ غير إسلامية مثل الخطيئة والفداء والصلب والخلاص، على الرغم من وجود ألفاظٍ بديلة في التراث العربي تؤدّي المعنى نفسه، دون إثارة شبهةٍ حول مضمون استخدامها» فلماذا يصرّ الأدباء على استخدامها إن لم يكن لذلك توجّه عقيدي معيّن» محمود شاكر: مفاهيم غير إسلامية في الشعر الحديث، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الأول، العدد الثالث، محرم ١٤١٥ هـ- ، ص ٧٢ – ٧٨ (بتصرف).

(١) محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩ م، ص ٢٤٦.

وتعدّ الواقعية من أهمّ الأسس والمبادئ التي تقوم عليها نظرية النقد الإسلامي. والواقعية بمفهومها الإسلامي تختلفُ عن الواقعية الماديّة، التي تصوّر الانحراف وأنواعَ الشذوذ النفسي والفكري والاضطرابات العنيفة في القيم والمعايير، فهي ترفض ذلك حتى لو كان هذا هو الأمرُ الواقع وحالُ البشر في حقبةٍ زمنيّة معينة أو في جيلٍ من الأجيال. إنّ الواقعية الإسلامية تختلف عن الواقعية الأوروبية في نقطتَيْن أساسيّتين: أولًا: طبيعة تصوّرها للإنسان وموقفه من الله والكون والحياة وأخيه الإنسان. ثانيًا: طريقة تسجيلها للّقطات البشرية التي تختارها للتعبير الفني. فالإنسان في نظر الإسلام إنسان، لا هو بالملاك ولا هو بالحيوان، وهو بهذه الطبيعة المزدوجة يجمع بين النقيضين، يجمع بين الارتفاع والسموّ، وبين الهبوط والسّفول، وذلك لأنّ الواقعية الإسلامية لا تحبّ أن ترسم صورةً مزيّفة للبشرية، لكنّها حين تلتقط لحظاتِ الهبوط، تلتقطها على أنّها لحظات هبوط، لا على أنّها لحظات بطولة تستحقّ التصفيق والإعجاب[1].

---

(١) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ٥٠ – ٥٤ (بتصرف) وفي هذا المعنى يرى سيد قطب في كتاب خصائص التصوّر الإسلامي، وقد لخّصه الدكتور صابر عبد الدايم في كتابه عن الأدب الإسلامي بين النظرية والتطبيق، وقد اعتمدنا عليه في هذا النقل، يرى أنّ الأدب الإسلامي لا يحفل كثيرًا بلحظات الضعف البشري ولا يتوسّع في عرضها، وقد يلمّ الأديب بلحظات الضعف البشري، لكنه لا يقف عندها طويلًا، وهو لا يفعل ذلك متأثرًا بالمعنى الضيّق لمفهوم الأخلاق، وإنما يصنعه متأثرًا بطبيعة التصور الإسلامي للحياة، وبطبيعة الإسلام ذاته في تطوير الحياة وترقيتها، وعدم الاكتفاء بواقعها في لحظة أو فترة. فالواقعية الإسلامية لا تقوم على أسس العقد النفسية ولا تقوم على محاربة القيم الرّوحية ورفض الغيبيات كما في الواقعيات=

ومن أهمّ المعايير التي يحتكم إليها الناقد الإسلامي في تقييمه للأعمال الفنية، هي أن يكون الأدبُ ملتزمًا وإيجابيًّا وهادفًا. وعلى الرغم من احتكام الأدب الاشتراكي لتلك المعايير هو الآخر، فإنّ النقد الإسلامي- في مستواه النظري- يتحدّث عن الالتزام لا الإلزام؛ الالتزامُ النابع من قناعة الأديب الذي يتمتّع بالحرية التامّة في التعبير بالكيفية التي يريد، وليس إلزامًا يفرَض عليه فرضًا ويسلبُه حريته، وإلّا تحوّل الالتزام إلى قيدٍ يغلّ العمل الأدبي، وجدارٍ يقف بمواجهة الإبداع، وتيبّس العمل الفني، وجنحَ باتجاه التقرير الفكري على حساب القدرة الإبداعية[1].

---

=الأخرى. انظر: خصائص التصور الإسلامي: ص ١٢، ص ٢٠ ولم يخرج ما قاله الدكتور حلمي القاعود عن هذا المعنى أيضًا، فهو يرى أنّ الواقعية الإسلامية رغم انتقادها للواقع، فإنها تنطلق في انتقادها من التصوّر الإسلامي الذي يكون دائما منصفًا فلا يبالغ ولا يهوّل، ولا يتحامل بسبب المغايرة في الانتماء، ولا يحبّذ الصراع بين الطبقات، فضلًا عن أنّ الأمل في الواقعية الإسلامية هو أملٌ إيماني يقوم على أساس نصرة الله في كلّ الأحوال، وهي ترفض التشاؤم والتفاؤل اللذيْن يقومان على الخداع أو التزييف، وتختار شخوصَها من عامّة المجتمع وجميع طبقاته. د. حلمي محمد القاعود: الواقعية الإسلامية في روايات نجيب الكيلاني دراسة نقدية، دار البشير، الأردن، ط ١، ١٩٩٦ م، ص ١٥ ويقول الدكتور محمد رجب البيومي: «وقد يظنّ بعض الناس أنّ صور الكمال الإنساني تزويرٌ للنفس البشرية، لأنها تجمع بين الارتقاء والهبوط، وهذا ظنٌّ لا موضع له لدى الأديب الإسلامي؛ لأنّه حين يعترف بنقائص النفس الإنسانية، لا يقتصر على هذا الاعتراف، بل يرسم سبيل التخلّص منه» د. محمد رجب البيومي: منهج الأدب الإسلامي في السيرة الذاتية، مجلة الأدب الإسلامي، المجلد الأول، العدد الثالث، محرم ١٤١٥ هـ- ، ص ٧.

(١) د. عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨ م، ص ٨٤.

وهذا يتوقّف على ممارسة الناقد، ومدى مرونته وفهْمه الصحيح لهذه المفاهيم. فالالتزام في ظلّ الحرية التي يتمتّع بها الأديب، لن يكون عبئًا على الإبداع كما يرى نقّاد هذا الاتجاه، بل إنّ الالتزام « في نطاق الحرية الإسلامية لا يضع قيدًا على فكر، ولا يعطّل مسيرة أي جهدٍ علمي، ولا يصادر إبداعًا فنيًّا، إنه تحريرٌ للطاقات الإنسانية كي تؤدّي دوْرها، وتحقّق ذاتها، ولا يحدّ من طبيعة التفاعل الإنساني الخلّاق»(١).

ويرى الناقدُ الإسلامي أنّ مجالات الأدب الملتزم بالتصوّر الإسلامي واسعة، ولا يمكن تقييدها بقيد، فلا يوجد موضوع محرّم على الكاتب، بما في ذلك الجنس أو الصراع النفسي والاجتماعي والطّبقي، لذلك فإنّ الالتزام بمفهومه الإسلامي لا يضيق رقعةَ الأدب ولا حدوده، وهو يوسّع رقعة الحياة بوصلِ ما بين السماء والأرض، وما بين الدنيا والآخرة، وما بين الفرد والجماعة، وما بين الإنسان والكائنات الأخرى(٢).

---

(١) د. أحمد بسام ساعي: الواقعية في الأدب والنقد، دار المنارة، جدة، ط ١، ١٩٨٥ م، ص ٣٥.

(٢) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، ص ١٣٠. يرى محمد قطب أن التعبير عن الوجدانات الإنسانية التي يتناولها الأدب يجب أن تشمل كلذ العواطف، لا أن تقتصر على جانب واحد، وهذا هو الذي يليق بالواقعية الحقة. لكنه يرى أن الإنتاج العالمي يدور أكثرُه حول عواطف الجنس، وعلى الرغم من أهمية الجنس لكنّه ليس هو الدافع الأوحد المتفرّد بالتأثير والتوجيه، فكلّ حقائق الحياة تشير إلى أنّ الجنس وسيلة لا غاية. منهج الفن الإسلامي: ص ٦٧ – ٦٩ (بتصرف).

إنّ النقد الإسلامي حين ينشدُ الإيجابية وتحقّقَ الأهداف السامية في الأدب، ليس بدعًا في هذا الباب؛ فإنّ كثيرًا من المذاهب الأدبية تدعو إلى تحقّق ذلك مثل الواقعية الاشتراكية. ولا تعني الإيجابية بحسب ما كتبه منظّرو هذا الاتجاه خلوَّ الأدب من النماذج السلبية والشاذّة، أو وصف الشخصيات بصورةٍ مثالية وكاملة وغير واقعية، لأنّ هذا يعدّ تزييفًا للواقع كما أشرنا، وإنما تعني الإيجابية القدرة على الفعل واتّخاذ القرار الصحيح الذي يساعد الشخصية الرّوائية على تغيير الواقع والسمات الشخصية وفقًا لقناعتها.

إنّ الإيجابية تعني في منظور النقد الإسلامي، قدرةَ الإنسان الهائلة على الفعل والتغيير، رغم ما قد يواجهه من صعوبات. والأدب المنبثق من التصور الإسلامي يجب أن يكشفَ عن هذه القوة الكامنة وجوانبها المختلفة، ولا يتوقّف عند تصوير لحظات الضعف التي يكون الإنسان عندها سلبيًّا وبعيدًا عن طبيعته، التي تغرس فيه الشعورَ بالعجز واليأس.

إنّ الأدب في مفهوم النقد الإسلامي ليس عبثًا أو فوضى، كما أنه ليس مجرّدَ شاهدٍ صامت، يقف أمامَ الأحداث والمواقف عاجزًا، أو ينحصر دوْره في مجرّد جلْب المتعة والتعبير عن أهدافٍ ماديّة ودنيوية «فالأدب مِن أكبر الوسائل إلى الأهداف النبيلة وللتأثير في النفس البشرية»[1] كما أنه «قوةٌ فاعلة مغيّرة إلى الأفضل، وإلّا فماذا تكون وظيفته إذن؟»[2].

---

(١) أبو الحسن الندوي: نظرات في الأدب، دار القلم، ١، ١٩٨٨ م، ص ١٠٥.

(٢) د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، قطر، العدد ١٤، ط ١، ١٩٨٧ م، ص ٥٧.

وممّا يحسب للناقد الإسلامي، عدمُ دعوته للتقوقع والانغلاق باسم المحافظة على الهويّة والتقاليد، لأنّ الأدب نشاطٌ إنساني، ومن ثمّ يجبُ الانفتاح على آداب العالم، واقتباس ما يتلاءم منها مع التصوّر الإسلامي الصحيح، وتوظيفه ضمْن سياق حضاري جديدٍ يتّفق مع ثوابتنا وطبيعة حضارتنا. ولعلّ هذا المعنى هو ما قصده الدكتور عبد الحميد إبراهيم حين تحدّث عن الوسطية الإسلامية بأنها تلك التي تجمعُ بين الشيئين، بمعنى أنها تجري وراء الحقّ عند أية طائفةٍ حتى لو كانت معادية، فتضمّه وتصبح الأنموذجَ الذي يجمع الفُرقاء والشاهد الذي تلتمس عنده الحقيقة. إنّها تصدر من منطقِ القوي الذي لا يغمض عينيه إزاءَ الحقيقة، ولا تدفعه العقدُ والأمراضُ النفسية إلى التميّع أو الجبن أو النفاق[١]. لكنه يرفض- فقط- تلك التيارات والمذاهب الفكرية والفنية التي تتعارض مع قيم الإسلام. فحين يتحدّث الأدباء عن إلهٍ وثنيّ كآلهة اليونان، أو عنْ أرباب متعددة، أو عنْ خطيئة آدم كما هي في المسيحية أو عن صلب المسيح، أو عن شخصيات القرآن الكريم وقصصه على أنها أساطير كإبراهيم وإسماعيل وطوفان نوح وابني آدم وبلقيس وغير ذلك ممّا قصّه القرآن الكريم؛ فإنّ الناقد لا يتسامح معها ولا يقبلها مهْما كانت دوافعها وأسبابها[٢].

(١) د. عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٩٠ م، ج ١، ص ١٨ (بتصرف).

(٢) د. عبده زايد: الأدب الإسلامي ضرورة، رابطة الجامعات الإسلامية، ط١، ١٩٩١ م، ص ٧٣ (بتصرف).

ولا شكّ أنّ هذا التعامل الواعي مع المذاهب الأدبية والفكرية- لو طبّقت هذه المعايير بصورة صحيحة- لتجنّبنا الكثيرَ من الشّطحات الفكرية والفنية التي يفتتن بها كثيرٌ من الأدباء والنقاد، وينقلوها إلى بيئتنا دونَ النظر إذا ما كانت تناسبنا أم لا، وهو ما لاحظه أحدُ النقّاد الغربيّين حين أشار إلى أنّ تطوّر الحركة الأدبية والثقافية في العالم العربي في القرن العشرين عبارة عن وثباتٍ مِن مدرسةٍ إلى أخرى دون تسلسلٍ منْطقي وتدرّج طبيعي، على العكس من حركة الأدب في أوروبا التي حدثت نتيجة للتطوّرات الاجتماعية(١).

**إشكاليةُ قراءة أدب نجيب محفوظ:**

يعاني أدبُ نجيب محفوظ من إشكاليات عدّة، وقد ذكر الدكتور محمود الربيعي بعضًا من تلك الإشكاليات في كتابه المهمّ (قراءة الرواية). ومن تلك الإشكاليات، وقوعُ أعماله دائمًا بين طرفي النّقيض، حيث يقف فريقٌ من كتاباته موقفًا إيجابيًّا ومؤيدًا، معتبرًا هذه الكتابات نموذجًا فذًّا وفريدًا من الناحية الفكرية والفنية، بينما يقف فريقٌ آخر منها موقفًا سلبيًّا ومتشكّكًا ورافضًا لمضمونها وبنائها. ولا شكّ أنّ كلتا النظرتيْن غير صحيحة وغير مُنْصفة وغير

---

(١) آلان روجر: جريدة الأهرام المصرية، العدد ٤٠١٩٥، ٢٤ / ١٢ / ١٩٩٦م.

موضوعية[1]. ويمكن الاستدلالُ على ما ذهب إليه الدكتور الربيعي، بما قدّمه كلّ من الدكتور محمد حسن عبدالله والدكتور غالي شكري، حيث يرى عبدالله أنّ كتابات نجيب محفوظ تتّفق مع الرؤية الإسلامية الصحيحة ولا تخرج عنها، بل نراه يعتبرها موظّفةً بالأساس لخدمة القضايا الإسلامية، بينما يرى شكري أنّ أعمال نجيب محفوظ تحارب الخرافة والوهْم وتبشّر بالعلم بديلًا عن الدين. كما يمكن ملاحظة ذلك في كتاب قراءة الرواية في أدب نجيب محفوظ للدكتور محمود الربيعي، وكتاب الدكتور السيد فرج عن أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب؛ حيث يقوم الأوّل بتحليل نماذجَ تؤكّد على عبقرية الكاتب واستيعابه لفنّ الكتابة الروائية، بينما يرى الثاني أنّ أدب نجيب محفوظ معولُ هدْم للدين، وأنه استغلّ موهبته لمحاربة العقيدة الإسلامية.

ويمكن التمثيلُ والاستشهاد بهذين النموذجيْن التحليليين لكلا النّاقدين لمعرفة الفارق الكبير في رؤية كلّ منهما. ففي قصّة (اللص والكلاب)، يرى الدكتور السيد أحمد فرج في لجوء بطل القصة (سعيد مهران) للشيخ جنيدي، وعجز الشيخ عن تقديم إجاباتٍ وحلول لمشكلاته المادية والروحية؛ دليلًا

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٤٧ م، ص ٥ – ٧ (بتصرف).

على تعمّد نجيب محفوظ تشويه صورة رجال الدين وتقديمهم بشكلٍ سلبي يعكس بغضَه ونفوره منهم.(1) في حين يرى الدكتور الربيعي في شخصية الشيخ جنيدي أنها كانت تجسيدًا طيبًا وإيجابيًّا لصورة الدين، حين يخاطب الوجدانَ البشري في أسلوب غايةً في الشفافية لكي يرتفع به. فلقد كان هناك «باب ما يزال مفتوحًا أمام سعيد مهران– باب الشيخ جنيدي– ذلك الباب المفتوح أبدًا. وقد قصده سعيد مهران مِن فوْره. ويسلّط نجيب محفوظ

---

(١) د. السيد أحمد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصّراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط ١، ١٩٩٠ م، ص ١٤٥. وهذه الفكرة تتكرّر كثيرًا جدًّا في هذا الكتاب؛ فكرة مُعاداة نجيب محفوظ للشخصية الدينية ونفوره منها، كما يقرأ السيد فرج سيرة نجيب محفوظ الذاتية قراءةً خاصّة به، تعكس موقفَه الثابت الذي لا يقبل التغيير من نجيب محفوظ، ففي حين يرى جمال الغيطاني ورجاء النقاش وحسين عيد وغالي شكري، في اتّصال محفوظ بسلامة موسى، ودراسته للفلسفة وكفاحه لكي يصبح واحدًا من أهمّ كتّاب الرواية في العالم، قصة كفاح ونجاح تستحقّ الإشادة والمباركة، يرى السيد فرج في ذلك سيرة إلحاديّة، فيتحوّل سلامة موسى من كونه فاعلًا في تزويد المبدع ببعض الأفكار الحديثة، ليصبح عنده معلمًا للإلحاد والرّدّة. انظر: د. علي بن تميم: الرواية من النوع السردي القاتل إلى جماليات العالم الثالث، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط ١، ٢٠٠٨ م، ص ١٦١ (بتصرف). ولعلّ أقلّ ما توصف به لغة السيد فرج أنها لغة غير نقدية وغير موضوعية، فهو يقول في مقدّمة كتابه الذي أشرنا إليه عن نجيب محفوظ: إنّ نجيب محفوظ ليس أوّل مَن سعى لقتل الحقّ، فقد سبقه كثيرون مِن صليبيين وصهاينة، ومَن لفّ لفيفهم ممّن لم يبقَ لهم مِن الإسلام إلّا الاسمُ ومراسم الزواج والموت. لقد جرّبوا جميعًا كلّ الوسائل لإثارة المسلمين ضدّ عقيدتهم وتراثهم الثقافي دون أن يحققوا نجاحًا. ص ١٢.

ضوءًا باهرًا على هذا الباب المفتوح، فالصورة التي يرسمها له، والمعجم الذي يتخيّره لرسم الصورة يخلقان إيحاءً بالانفتاح والبراح. وحين يقصده سعيد مهران تكون الشمس قد مالت إلى المغيب، وهو وقتٌ تتأهّب فيه البيوت لإغلاق أبوابها، ومع ذلك يبقى هذا الباب مفتوحًا. وإنّ نجيب محفوظ يلحّ على هذه الكلمة «مفتوح» وكأنه يريد أنْ يبرزها لأعيننا حتى تستوعب أفقَ الرؤية كله»[١].

وهل يطلَب مِن عالم الدين أكثرَ من ذلك سواء في الواقع أو في العالم الروائي؟ لقد كان الشيخ الجنيدي يحاور سعيد مهران معرضًا بالمأوى الدّائم الروحي، في حين أنّ أعماقه هو تصرخُ طالبةً نوعًا من المأوى القريب[٢].

كما يعاني أدب نجيب محفوظ من كثرة الأحكام العامة، حيث يعتبره بعض النقاد رائدًا لفنّ الرواية وهو في نظرهم عميدُ الرواية والمجدّد الحقيقي لهذا الفن، بينما يعتبره آخرون صاحبَ رؤية تسجيلية وواقعية ومقتبَسة. ولعلّ المشكلة الأهمّ: هي النظر إلى هذا الأدب وتناوله باعتباره مجرّد أفكار وآراء ووجهات نظر، لا باعتباره عملًا فنيًّا تخييليًّا، ومِن هنا ينصبّ اهتمام كثيرٍ من

---

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، ص ١٦، (مرجع سابق).

(٢) السابق: ص ١٧.

النقاد على تحليل المحتوى الفكري والمضمون مُعتبرين ما يقدّمه أعمالًا فكرية في المقام الأوّل[1].

ومِن أهمّ المشكلات التي تواجه أدب نجيب محفوظ بشكلٍ عام، ورواية أولاد حارتنا بشكل خاص، مشكلةُ التكفير والحكم على كتاباته حكمًا قاطعًا، بأنه يقصد من ورائها الهجومَ على الإسلام، والتطاولَ على الأنبياء، وتشويهَ صورة المتدينين، وغيرَ ذلك من الأحكام التي لا تستند إلى دليل. والأمثلة على ذلك كثيرة، وقد تعرّض الكاتب بسبب تلك الأحكام والفتاوى والقراءة

(١) هناك الكثير من الدراسات حول نجيب محفوظ تعاملت مع رواياته على أنها أفكار مباشرة، وليست قَصصًا فنيًّا يقوم على بناءٍ مُعين وحبكةٍ ذات طبيعة خاصّة، ومن ثمّ جاءت أحكامهم غير صحيحة، وينقصها التعاملُ مع الرواية من منطلق فنيّ، ومن تلك الدراسات: كتابات الدكتور السيد فرج والأستاذ أنور الجندي والشيخ كشك وغيرهم. ففي كتاب الشيخ كشك (كلمتنا في الردّ على أولاد حارتنا) تعامل مع الرواية على أنها كتاب، حتى أن لفظ كتاب هو اللفظ الذي استخدمه الشيخ كشك بدلًا مِن لفظ رواية في العديد من المرّات، ويكفي أن نتصفّح موضوعات هذه الدراسة لندرك أنها لا تمتّ بِصلة- من قريب أو بعيد- للنقد الأدبي ولكنها دراسة حول موضوعات دينية أسقطها الشيخ على الرواية مع ما تحتمله من قراءاتٍ كثيرة. انظر: كلمتنا في الردّ على أولاد حارتنا، مكتبة المختار الإسلامي، مصر، ١٩٩٤ م. وقد شكا نجيب محفوظ في أكثر من حديث من عدم تمييز بعض النقاد بين الكتاب الذي يعرض فيه الكاتب فكرته، ويحدّد مواقفه بشكل مباشر وواضح وبين الرواية التي قد يلجأ صاحبها إلى الرمز والإشارة ويدخل فيها الخيال إلى جانبِ الحقيقة العلمية. انظر: د. أحمد كمال أبو المجد: حول أولاد حارتنا، مقدمة الرواية، دار الشروق، ط ٢، ٢٠٠٦ م، ص ب.

الحرفية لكتاباته لمحاولة اغتيال فاشلة، كما مثل أمام النيابة بتهمةِ الكفر، وردّ محفوظ على تلك الادّعاءات، وكان من بين ما قاله أمام النيابة: إنّ هؤلاء الذين يدّعون ذلك لا يقرأون القصصَ الأدبية بعينٍ أدبية ولا بعين إنسانية، تريد أن تعرف الحقيقة وتستطيع أنْ تدرك معنى صراع الخير والشرّ في الحياة. والمهمّ في نظر هؤلاء أنّ يكون الأدب خاضعًا حرفيًّا لتعليمات الدين كما يفهمونه، وهُم يغالون في ذلك؛ لأنّ الدين نفسَه تعرّض لقصة الصراع بين الخير والشرّ وقصة عصيان إبليس للذات الإلهية[١].

ويؤكّد محفوظ في أحاديثه التي أدلى بها للناقد رجاء النقاش، على أنّ سببَ أزمة أولاد حارتنا هو التركيز على التفسير الديني للرواية، مع أنّ هناك تفسيرات أخرى، فالرواية الواحدة يمكن تفسيرها بأكثرَ من تفسير. وقد زاد الجدلُ والحديث عن الرواية بعد حصول الكاتب على جائزة نوبل، حيث كتب الأستاذ أنور الجندي مقالاتٍ يتّهم الكاتب فيها بعنف معتبرًا أنّ أدبه كله فسق وكفر.[٢] ويرى نجيب محفوظ أنّ رجال الأزهر خدعوا في هذه الأزمة، ولم يحسنوا قراءة الرواية، لأنهم لم يتعوّدوا على قراءة هذا النوع من الكتابة. وعلى الرغم من إقراره بأنه اختار أسماء الشخصيات موازيةً لأسماء

(١) رجاء النقاش: أولاد حارتنا بين الفن والدين، دار الهلال، ٢٠٠٨ م، ص ١٥٧.

(٢) رجاء النقاش: نجيب محفوظ، صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وحياته، مركز الأهرم للترجمة والنشر، مصر، ط ١، ١٩٩٨ م، ص ١٤٤.

الأنبياء، لكنه يرى أنّه لم يسئ للدين ولا للأنبياء، حيث قام الأنبياء بدور البطولة، وأسندت إليهم أفعال إصلاحية تليقُ بهم، كما أنّ المغزى الأساس للرواية كان الحلمَ الكبير بالعدالة والبحث الدائم عنها، ومحاولة للإجابة عن سؤال جوهري: هل القوة هي السلاح لتحقيق العدالة أم الحبّ أم العلم؟[1].

**التفسيرُ الديني للرواية:**

كان التفسير الديني لرواية أولاد حارتنا أسبقَ من غيره من التفسيرات، وقد استند أكثرُه في البداية إلى رأي الأزهر الشريف، الذي اتّسم بالقراءة

---

(١) السابق: ص ٢٤٣، ٢٤٤ (بتصرف) استندت أكثر الآراء في تكفير نجيب محفوظ على مصادرة الأزهر الشريف للرواية وتقارير بعض الشيوخ التي تدلّ على قصر نظرهم النقدي، حيث قرأوا الرواية على أنها كتاب وأحداث واقعية. وينقل رجاء النقاش شهادة الكاتب سليمان فياض التي يؤكّد فيها أنّ الشيخ سيد سابق والشيخ محمد الغزالي كانا وراء التوصية بمصادرة الرواية، وزعم فياض أنه كان بحوزته نسختان من التقرير الذي كتبه الأزهر لكنه أعطى نسخة لنجيب محفوظ وأخرى لغالي شكري، وهو ما يجعل شهادته غير موثّقة. انظر: أولاد حارتنا بين الفن والدين: ص ١٤٩ . ويرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن مخالفات محفوظ للتصور الإسلامي منبعها تأثره بالغرب، وجهله بحقيقة الدين الإسلامي، ويرى أن تلك المخالفات لم تقتصر على رواية أولاد حارتنا فقط، بل هي موجودة في معظم كتاباته، ومنها على سبيل المثال قصة الزعبلاوي وحكايات حارتنا وغيرها. د. محمد مصطفى هدارة: حارة نجيب محفوظ، المسلمون، السعودية، العدد ٥٤١، ٦ / ٦ / ١٩٩٥ م.

السلبية للرواية، ورأى أنها تمسّ العقيدة الإسلامية، وتشوّه صورة الأنبياء بشكلٍ واضح، ومن ثمّ طالب بمصادرتها، وظلّ موقف الأزهر هكذا دون تغيير. ولا شكّ أنّ موقف الأزهر هذا قد أثّر في كثير من الدراسات التي دارت حول الرواية، نظرًا لما يتمتّع به الأزهر من مكانةٍ في نفوس المسلمين[1].

وبالنظر إلى الدراسات النقدية التي تناولت الرواية من منظور ديني يمكن تقسيمها إلى قسمين؛ فريق نظرَ إلى الرواية نظرةً سلبية للغاية، مقتفيًا في ذلك رأي الأزهر، حيث يرى أنّ الرواية تشوّه صورة العقيدة الإسلامية والأنبياء، وأنّ كاتبها لا يختلف عن سلمان رشدي في آياته الشيطانية، وقد سبقت

(١) يرى كثير من النقاد أن مشكلة الرواية تكمن في تفسيرها والتعامل معها بمنطق غير أدبي، وأنّ الأزهر غير مؤهّل لقراءة مثل هذه الأعمال. وقد أصدرت مجلة الهلال عددًا خاصًّا بعد محاولة اغتيال نجيب محفوظ الفاشلة للردّ على انتقادات الأزهر، ولكن يغلب على تلك المقالات الانفعال والإنشائية والتعميم وعدم الغوص والبحث في جذور المسألة وكيفية معالجتها. ومن النقاد والأدباء والباحثين الذين شاركوا في هذا العدد: رجاء النقاش وفاروق عبد القادر وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد سليم العوا وخيري شلبي وإبراهيم فتحي وفاروق جويدة. ومما قاله إبراهيم فتحي في هذا الصدد: هذه رواية فنية لا تناقش الأديان، ولكنها تناقش تصور تجسيدات الخيال الشعبي عن القيم الدينية في تاريخنا. وممّا قاله فاروق جويدة: إنّ مقاييس الأدب تختلف تمامًا عن قواعد الدين وطقوسه. وأمامنا نماذج كثيرة في التاريخ الإسلامي، كفّرها زمانها، وأصبحت بعد ذلك من أئمّة الصوفية. ولا شكّ أنّ هذا تسطيح وتعميم وهروب من مواجهة القضية وإنكار لواقع شديد التعقيد الذي يحتاج منا إلى دراسات أكثر علمية وعمقًا. انظر: مجلة الهلال، عدد خاص بعنوان ( أولاد حارتنا ضدّ الفتاوى والمقدمات)، أكتوبر ٢٠٠٦ م.

الإشارة إلى بعض هذه الآراء عند الحديث عن أهمّ الإشكاليات، التي يعاني منها أدب نجيب محفوظ. وفريق آخر درس الرواية دراسة نقدية منهجية، لم يتأثروا برأي المؤسسة الدينية لأنها- مع مكانتها الدينية الكبيرة- ليست مخوّلة بتحليل النصوص الفنية، وليس من حقّها أخذ الكتاب والمبدعين بالشبهة، اللهم إلّا إذا احتكموا إلى منهج فني يمكن مناقشته بصورة منهجية.

ويتّفق أصحاب القراءة السلبية في العديد من النقاط، بمكن إجمالها في التالي: ربطهم بين حياة المؤلف الخاصّة وبين شخصيات رواياته. فالدكتور السيد فرج يرى أن تصوير نجيب محفوظ لشخصياته على هذا النحو من الشذوذ والانحراف يعكس شخصيته، ولا يمكن أن يصدر ذلك إلّا عن شخصٍ يعيش حياة طبيعية تماثل حياة الشخصيات التي يصنعها، كما يرى أنه ليس من الممكن أن يصوّر نجيب محفوظ شخصياته على هذا النحو من الانحراف الفكري والعقدي، وهو لا يحمل أفكار هذه الشخصيات، بل هو بالضرورة فيه من كلّ هؤلاء، لا ينفصل عنهم. وهو ليس كلّ هؤلاء فنيًّا فحسب، بل فيه منهم نفسيًّا وعضويًّا وأخلاقيًّا، إنهم صورةُ حياته في تلوّنها وتباينها وتوافقها وتلوّثها كذلك، والكاتب وزمانه وتاريخه وإبداعه كلّ واحدٌ لا يتجزأ[1]. كما يرى أنّ وصف نجيب محفوظ للشخصية الدينية بالسلبية ما هو إلّا انعكاس وتعبير عن مكنون نفسه وبغضه للدين وأهله، وأنّ ذلك ما

(١) د. السيد أحمد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٥١، ص ٢١٦، (بتصرف).

هو إلّا أحمال رمزية تنمّ عن اتجاهه، ليس فقط بالتشكيك والرفض للدين، ولكنْ بالتبرّم والسّوداوية والاحتقار،[1] كما يرى باحثٌ آخر اعتمد في بحثه على مجمل ما كتبه السيد فرج وأنور الجندي والشيخ كشك، أنّ روايات نجيب محفوظ زخرت بهذه النماذج المشوهة والسلبية، لأنه لم يُحسن اختيار أصدقائه ورفاقِ درْبه، ولم يتوجّه بهم في أعماله وجهة الإصلاح والخلاص، وإرشادهم إلى الصواب! وطبيعيٌّ والحالُ هذه، أنْ يتأثر الكاتب بأولئك المنحرفين الضّالين عن الصراط المستقيم، خاصّة وأنّ ثقافته الدينية ضَحْلة جدًّا. ولا أدري مِن أين جاء هذا الباحث بهذا اليقين لكي يصف كاتبًا مثل نجيب محفوظ بأنّ ثقافته ضَحْلة، وأنّ رفاق دربه المنحرفين هُم مَن ألهموه هذه النماذجَ المشوّهة من الشخصيات!؟[2].

(١) السابق: ص ١٤٥.

(٢) عبد الله بن محمد بن ناصر المهنا: دراسة المضمون الروائي في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، دار عالم الكتب، الرياض، ط ١، ١٩٩٦ م، ص ١٤ – ١٧. وهكذا يقدم الباحث قراءة سلبية ومشوهة للرواية، تعكس جهله الشديد بطبيعة البناء الروائي؛ فالشخصية الروائية– كما هو معروف– لا تمثّل شخصية المؤلف، كما أنّ الأحداث تخضع لعملية انتقاء وترتيب معيّن تخدم من خلاله الغرضَ الرئيس للرواية، ولا تعكس بالضرورة رأي المؤلف أو سلوكه، فإنّ السلوك الجنسي لشخصيات نجيب محفوظ– على سبيل المثال– في بعض رواياته لم يكن إلّا عرضًا لمرض، وهو التعبير عن الفساد السياسي. وهذا الفساد هو الذي يدفع الشباب إلى سلوكيات غير أخلاقية وانتهازية من رشوة ومحسوبية واستغلال سيئ لمواهب الجمال، وكان محفوظ يرى أنّ مِن واجبه فضْحَ هذا الانحلال وتوثيقه. انظر: حسين محمود: بوادر الربيع العربي في روايات نجيب محفوظ، من كتاب( نجيب محفوظ والثورة)، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠١٢ م، ص ٥٧.

ولا شكّ أنّ هذه قراءة غيرُ صحيحة من أيّ وجْه من الوجوه، وتعدّ تدخلًا من الناقد ومصادرةً على طريقة الكاتب في عرض أفكاره وتقديم شخصياته الروائية على النحو الذي يرى أنه يخدم حبكتَه القصصية، كما أنها قراءة أحاديّة يصادر مِن خلالها صاحبها على كلّ قراءة أخرى محتملة، دون أن تستند إلى أيّ منهج علمي صحيح، فلا أحد من النقاد المعروفين قال بأنّ الشخصية الروائية، ولا حتى الراوي، هي تجسيد للكاتب، وإنّما هي وسائل ينقل بها فكرته في قضية ما بطريقة فنية[1].

ومن الأمور التي يتّفق فيها هؤلاء النقاد، أنّ أحكامهم قاطعة وثابتة وغير قابلة للتغير أو التطوّر. فقد فسّروا أحداث الرواية وشخصياتها تفسيراتٍ محدّدة، رغم ما قد تحتمله هذه الأحداث وهذه الشخصيات من تفسيرات أخرى. فهُم يُجمعون مثلًا على أنّ شخصية الجبلاوي بأوصافها في الرواية ليست سوى الله عزّ وجل، وأنّ جبل يرمز إلى موسى عليه السلام، ورفاعة هو المسيح عليه السلام، وقاسم هو محمد ﷺ وهكذا، في حين أن عددًا غير

(١) انظر على سبيل المثال: سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ م... حيث تشير إلى أنّ الراوي مجرد أسلوب صياغةٍ أو بنية من بنيات القصّ، شأنه شأن الشخصية والزمان والمكان، وهو أسلوب تقديم المادة القصية؛ فلا شكّ أنّ هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي، فهذا لا يساوي ذاك؛ إذْ إنّ الراوي قناعٌ من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الروائي. ص ١٣١.

قليلٍ من النقاد يرون إمكانية تفسير الرواية وشخصياتها على نحْوٍ آخر.[١]

(١) يرى السيد فرج أن الجبلاوي في الرواية هو الله، وكذلك الشيخ عبد الحميد كشك والدكتور صلاح سلطان والدكتور محمد مصطفى هدارة، اعتمادًا على تفسير بعض الرموز والإشارات التي تضمّنها النص، من مثل أنه صاحب الوقف وأنه الذي اختار ممثليه أو أنبياءه، لتبليغ رسالته ودعوته لأهل الحارة وأنه عمر فوق ما يعمر البشر، وغير ذلك من الدلالات التي تؤكّد على ما ذهبوا إليه. ويرى الدكتور أحمد كمال أبو المجد أن شخصية الجبلاوي هي تعبير رمزي عن الدين، وليست بحالٍ من الأحوال تشخيصًا رمزيًّا للخالق سبحانه، وهو أمرٌ ينزّه أبو المجد عنه نجيب محفوظ، ويرى أنه لا يقتضيه أيّ اعتبار أدبي فضلًا عن أنْ يستسيغه. انظر: مقدمة رواية أولاد حارتنا: ص ب. وناقش رجاء النقاش رأي الدكتور صلاح سلطان القائل بذلك، وممّا قاله ردًّا على مزاعم سلطان بأنّ الجبلاوي في الرواية هو الله: إنّ أبسط ما يمكننا أن نقوله عن هذه القراءة إنّها قراءة غيرُ أدبية، وإنها تحاول استنطاق بعض كلمات الرواية وسطورها بما ليس فيها، فالأدب يعتمد في جانب كبير منه على عنصر الخيال. وتجريد الأدب من عنصر الخيال، وتحويل هذا الخيال إلى ترجمة واقعية خالصة؛ تجعل من العمل الروائي مجرّد تقرير أو بحث أو دراسة علمية أو تحقيق صحفي. عندما يقول نجيب محفوظ في أولاد حارتنا: كان لنا جدّ، فيسارع أستاذ الشريعة (صلاح سلطان) إلى القول بأنّ الجد هنا هو الخالق، والجدّ لا يخلق أولاده أو أحفاده، بل هُم يولدون له. وتفسير الجدّ بأنه الخالق لا يستقيم في اللغة، ولا يستقيم في أيّ رمز من رموز الأدب والفن. وعندما يقول نجيب محفوظ إنّ الجدّ اختفى في البيت الكبِير، يسارع أستاذ الشريعة إلى تفسير البيت الكبير بأنه السماء! ففي أيّ لغة يمكن قبول القول بأنّ البيت الكبير هو السماء، أو في أيّ رمز من رموز الأدب نستطيع أنْ نقول عندما نقرأ كلمة البيت الكبير إنّ هذه الكلمة تعني السماء؟ ذلك أمر لا تقرّه لغة، ولا يقرّه نقد أدبي، ولكنه نوعٌ من فرض أفكار لا وجودَ لها في النص الأدبي. وعلى هذا الأساس، فقد عدّ أستاذ الشريعة أنّ الجبلاوي في رواية أولاد حارتنا هو الله، وكلّ أدلته من هذا النوع الذي لا ترتضيه اللغة، ولا يرتضيه التفسير الأدبي القائم على قواعد صحيحة. رجاء النقاش: أولاد حارتنا بين الفن والدين، ص ١٠٢، ١٠٣ (مرجع سابق).

لقد جاءت قراءةُ هؤلاء للرواية قراءةً حرفية وسطحية وأحاديّة، ولا تقبل بنظرية تعدّد المعاني، ولا ترضى بأيّة قراءة أخرى مخالفة لتفسيراتهم. فالدكتور مصطفى هدارة إلى جانب تفسيره لشخصية الجبلاوي بأنها تشير إلى الله عزّ وجل، يرى أنّ تصوير الكاتب لها على هذا النحو من الجبروت والبطش ثمّ الموت في النهاية يعكس الفهمَ المشوّش للدين وغير الصحيح لدى الكاتب، ويؤكّد على جوهرية هذه الفكرة في إبداع نجيب محفوظ كلّه، فقد تكرّرت في قصة الزعبلاوي وفي شخصية شيخ التكية في حكايات حارتنا، وتبدو شخصيته في أولاد حارتنا غافلةً عن كلّ ما يجري في الحارة كما يرى الناقد.[١]

والشيء نفسه قال به الدكتور صلاح سلطان، حيث يرى أنّ موت الجبلاوي على يد عرفة يؤكّد على تصوّر المؤلف لفكرة الاستغناء عن الدين في عصر العلم والتكنولوجيا.[٢] ويجري السيد فرج مطابقةً حرفيّة بين النصّ الديني وأحداث الرواية، فيؤكّد على أنّ الجبلاوي هو الله، وقد وصفه المؤلف وصفًا لا يليق به، وأنّ جبل كما صوّره نجيب محفوظ ليس سوى

---

(١) د. محمد مصطفى هدارة: حارة نجيب محفوظ، جريدة المسلمون. الدولية، السعودية، العدد ٥٤١، ١٦ / ٦ / ١٩٩٥م.

(٢) د. صلاح الدين سلطان: أولاد حارتنا قراءة نقدية، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥ م، ص ٥١.

ساحر يلعب بالثعابين وهو يشير إلى نبي الله موسى عليه السلام، وكذلك رفاعة الذي يشير إلى شخصية المسيح عليه السلام، وصفه محفوظ بأنه مخنّث وبأنه (كودية) زار، وأنّ قاسم يتطابق مع شخصية محمد ﷺ، وقد وصفه في الرواية بأنه أحدُ جرابيع العرب، وكان مدمنًا على الخمر والنساء، وغير ذلك من الأوصاف السلبية، التي لا تليق بالأنبياء. ومن ثمّ اعتبر فرج أنّ هذه الرواية هي أكبرُ آثام الكاتب، وأنّها رواية شيطانية أساء فيها محفوظ إلى الذات الإلهية والأنبياء والمسلمين[1].

ومن الملاحَظ أنّ هؤلاء في تحليلهم للرواية، لم يتناولوا سوى المضمون الفكري لها، دون الاهتمام بالشكل الفني والرمز الذي يميّز أعمال نجيب محفوظ بشكل عام، وهذه الرواية بشكلٍ خاص، لذلك جاءت ملاحظاتهم وتفسيراتهم على النّحو الذي رأينا، وكأنهم يشرحون كتابًا يعرض فيه مؤلفُه آراءه ونتائج بحثه بصورةٍ فجّة ومباشرة. فهُم يرون في موت الجبلاوي على يد عرفة، وعودة الحارة لسابق عهدها بعد موت المصلحين؛ دعوة من المؤلف للاشتراكية وتبنّيه للعلم في مواجهة الدين، حيث إنّ الدين فشلَ في حل مشكلات الحارة. والذي يقرأ الرواية قراءةً عميقة ربما يخرج بانطباع مغاير تمامًا عمّا تبنّاه هؤلاء، فإنّ الحارة لم يتحقّق لها العدل والأمان، ولم تستطع

(١) د. السيد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، ص ٥٨، ص ٢٢١. (مرجع سابق).

مواجهة الظلم والطغيان والفساد، إلّا في عهد هؤلاء المصلحين، الذين استلهم نجيب محفوظ كثيرًا من أفعالهم وصفاتهم من شخصيات الأنبياء، دون أن تتطابق معهم بشكل حرفي[1].

(١) ليست مشكلة هذه القراءة السلبية الوحيدة في الخطأ وعدم الاهتداء إلى الرمز الكامن وراء الأحداث بشكل دقيق، فكلّ تجربة نقدية يمكن أن تصيب وتخطئ، ولكنّ أكبر أخطائهم من وجهة نظري، تعود إلى خلطهم بين القراءة الأدبية التي لها أدواتها وأساليبها، وقراءة النصوص التاريخية والدينية والفلسفية، كما تعود إلى اللغة القاطعة والجازمة التي يستخدمونها، مع عدم استنادهم لمنهج نقدي واضح، سوى أفكارهم الشخصية ورؤيتهم الذاتية، وكذلك اللغة التكفيرية والعدائية التي يستخدمها بعضهم أحيانًا، وهو ما يتنافى مع طبيعة النقد الأدبي، ولا يقرّه الدين أيضًا. يقول المهنا مثلًا عن خروج نجيب محفوظ عن ثوابت الدين في روايته محلّ الدراسة: وإن ما يدمي القلب أن نجد أحدَ أبناء الإسلام؛ بل معدود على الإسلام، وقد جرفه ذلكم التيار المنحرف إلى الهاوية .... إلخ. دراسة المضمون الروائي، ص ٧٧ . كما أنّ قراءتهم السلبية تلك ظلّت على ثباتها منذ صدور الرواية وحتى يومنا هذا، لم تتطوّر ولم تستفد من مدارس النقد الحديثة وعلوم السرد، التي تدرس الرواية بتقنيات حديثة شديدة الدقة، فتضع الشخصيات الروائية والمنظور الروائي ودراسة المكان والوصف والسرد والزمان في موضعها الصحيح من السرد. لقد حافظ هذا النوع من القراءة الدينية على استمراره، ولم يتطور، وظلّ اللاحق يدور في فلك السابق، بينما تطورت معظم المناهج وتغيرت؛ فقراءة غالي شكري ولمعي المطيعي اليسارية للنص تطورت وحلّ محلها القراءة السوسيولوجية المرنة، التي قدمها مصطفى عبد الغني ومحمود أمين العالم. انظر: د. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، فاس، المغرب، الإصدار السادس، ط ١، ٢٠٠٩ م، ص ٥٧.

وهناك فريقٌ آخر من النقاد الإسلاميين، قدّموا قراءة إيجابية وعلمية مُنضبطة ومتوازنة للرواية، واعتمدوا في قراءاتهم للرواية على ما هو مُتاح أمامهم من أدوات نقدية وإجرائية، ولم يتعاطوا مع الرواية على أنّها عملٌ فكري كما فعل الأزهر، ولا شكّ أنّ هذه القراءة مشروعة، وإن كانت لا تمثّل التفسير الوحيد لهذا العمل الفني الضّخم، لكنها تصوّب الصورة السلبية السابقة التي رأيناها لدى شريحةٍ كبيرة من النقّاد تنتسب للاتجاه النقدي نفسه، وقد تعامل هؤلاء النقاد مع الرواية على أنها عمل أدبي يحاكي تجربةً دينية مُحاكاةً فنية، لا بغرض تشويه النصوص الدينية أو تشويهها أو الإساءة لرموزها، وإنما من أجل الاستفادة من تلك التجربة، وتقديم رؤية أخرى للحضارة والتاريخ الإنساني، ترصد التدرج والتطور بعيدًا عن المسلمات والتفسيرات المتوارثة لحقيقة الوجود. وهذه الرؤية كما يقول الدكتور سليمان الشطي تقدّم الخط، أو التفسير الآخر للتطور، ومن ثمّ الفكر البشري على هذه الأرض(١).

كما أنها تدلّ على رحابة التجربة النقدية الإسلامية لو تهيأ لها وللقيام بها نقاد ذوو طبيعة خاصة؛ فعندما سئل الأديبُ والناقد الإسلامي نجيب

---

(١) د. سليمان الشطي: طريق الحرافيش رؤية في التفسير الحضاري، دار عين، مصر، ط ١، ٢٠١٥ م، ص ١٥. قدّم الشطي أكثرَ من دراسة عن نجيب محفوظ، أشهرها: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، وسوف نتناول تحليله للرواية في الجزء الخاصّ من هذه الدراسة، المخصّص لدراسة التحليل الفني لهذه الرواية.

الكيلاني عن رأيه في رواية أولاد حارتنا والتفسيرات المختلفة لها، أجاب بأنّ العمل الفني لا يعتبر وثيقة اتهام للكاتب، وخاصة إذا اختلفت فيه التفاسير. فالعملُ الفني حمّال أوجه، وكلّ يفسرُه من وجهة نظره. وفيما يتّصل بنجيب محفوظ فإن الحكم عليه بالإيمان وغيره لا يملكه أحد. فالرجل يقول أنا مسلم مؤمن موحّدٌ بالله، وله رأي جيد جدًّا في الأدب. وفي الكلمة التي ألقاها بعد فوزه بجائزة نوبل قال: إنه ابنُ الحضارتين الفرعونية والإسلامية. إنه قارئ للدين، وفي آخر رواية (قشتمر) أورد سورة الضحى كاملة، وفي رواية أخرى له كان البطل المنتصر عنده شخصًا ذا اتجاه إسلامي، كما يستشهد بأقوال شخصيات لها توجّه إسلامي معروف. هذه الشواهد كلّها تقف مع الرجل، حتى وإن مرّ بمرحلة من الشك والقلق في فترةٍ من حياته الفكرية العريضة[1].

ويدحضُ الكيلاني- هنا- حججَ الفريق الأول أصحاب القراءة السلبية والتكفيرية لنجيب محفوظ، وهو يمثل- بلا شكّ- مرجعيةً فنيّة وفكرية مهمّة لدى الإسلاميين بشكلٍ خاص، ويدعو لإمعان النظر في الروايات

(١) د. نجيب الكيلاني: جريدة المسلمون الدولية، السنة السادسة، العدد ٣٠٦، ١٤ / ١٢ / ١٩٩٠ م. نقلًا عن عبد الله المهنا: دراسة المضمون الروائي في رواية أولاد حارتنا: ص ١٧٥.

الفنية وقراءتها في ضوْء الفن، وعدم الزّجّ بعقيدة الكاتب ودينه وأخلاقه وسلوكه في هذا المجال.

وتأتي في طليعة تلك الدراسات، دراسةُ الدكتور محمد حسن عبد الله عن الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، وأحسبُ أنها من أهمّ الدراسات في هذا الباب، وقد أثّرت في كثيرٍ من الباحثين والنقّاد فيما بعد. ويبدو من خلال إيراد الكاتب لآراء النقاد السابقين عليه مثل غالي شكري ومحمود أمين العالم، أنّ أحدَ دوافع تأليفه لهذا الكتاب هو الردّ على مَن يزعم أنّ نجيب محفوظ كاتب يساري، وإثبات عكس ذلك وهو أنّ أعمال نجيب محفوظ لا تخرج عن الرؤية الإسلامية، بل هي تنتصر للقيم الإسلامية بشكلٍ واضح[1].

ويؤكّد محمد حسن عبد الله– في بداية دراسته للرواية– على وجود فكرة المُحاكاة بين أحداث الرواية وشخصياتها، وبين الأحداث التاريخية وحياة الأنبياء وقادة الإصلاح، لكنه يرى أنّ نجيب محفوظ لا يقدّم عملًا تاريخيًّا، ولذلك يرى أنّ مشكلة الرواية هي مشكلةٌ فنيّة وليست مشكلةً موضوعية. ولو أحسنَ القارئ فهْمَ الرموز التي أوردها الكاتب، فإنّه سوف يتوصّل إلى

(١) د. محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٧٨ م، ص ١١.

أنها دفاع حارّ عن القيم الدينية السامية، وأنّها ملحمة بطولة لنبي الإسلام، وما رسخ في الضمير الإنساني من معانٍ تجاوزت قدرات عصره[1].

ويرى محمد حسن عبد الله أنّ نجيب محفوظ اعتمدَ على مصدرٍ وحيد في تجربته الرّوائية تلك، وهو القرآن الكريم وليس كما زعم جورج طرابيشي من أنه استمدّ وصفه لرفاعة وجبل من الأناجيل والتوراة، ويؤكّد عبد الله على أنّ صفات جبل ورفاعة وقاسم مستمدّة من القرآن الكريم، كما أنّ الصياغة والحوار الذي يجري في الرواية مستمدّان كذلك من القرآن الكريم. وممّا يؤكّد على أنّ بناء شخصية جبل جاءت متطابقة مع ما جاءَ في القرآن الكريم كما ذهب إلى ذلك الناقد، أنّ القرآن قد استخدم كلمة «ماء مدين» وجعلها نجيب محفوظ «حنفيّة قريبة» من المولد، وعليها زحام، كما تكلّم نجيب محفوظ عن فتاتيْن وليس عن بنات، وهو ما حدّده القرآن كذلك[2].

(١) السابق: ص ٢٩٦. يرى عبد الله أنّ النقاد الشيوعيين حاولوا توجيهَ بوصلة الرواية باتجاه معتقداتهم وأفكارهم الخاصة، فأقاموا التعارض بين الدين والعلم، أو جعلوا أحدهما بديلًا عن الآخر، أو امتدادًا له، ويرى أنّ هدف الرواية هو تجسيد علاقة البشرية بالله عزّ وجل، وسعيها الدائب من أجل اكتشاف نفسها من خلال علاقتها بخالقها، وانتقال البشرية من الضيق والتقوقع إلى الرحابة والعمق بالارتكاز على دعائم السمو الروحي، والإدراك الاجتماعي في آنٍ واحد. فالعلم ليس بديلًا للدين كما يرى غالي شكري، ولكنه امتدادٌ له واستمرارٌ لأهمية الأديان بالنسبة للإنسان، فالدين ليس مرحلة ولكنه حقيقة الإنسان وجوهره. ص ٢٩٢، ٢٩٣، (بتصرف).

(٢) السابق: ٣٠٠ – ٣٠٢. (بتصرف).

ولكي تكون قراءة الرواية ناجعة، يطلب الناقدُ من المتلقي بدايةً أنْ يتحرّر من فكرة البحث عن التطابق بين النصّ القرآني والنصّ الروائي، وبين أشخاص الرواية وحياة الأنبياء، وأنْ يتجنب إسقاط الماضي على الحاضر، حتى تكون قراءته ناجزةً وصحيحة. ولعلّ هذا هو ما كان يحتاج إليه علماء الأزهر والنقاد الذين قرأوا الرواية قراءةً حرفية، بدلًا من الوقوع في خطأ الحكم على الرواية على النّحو الذي مرّ بنا. فالرواية ليست روايةً تاريخية، ولكنّها عمل إبداعي يطرح المؤلف فيها مشكلة إنسانية وفلسفيّة عامّة مع إيثاره للرمز، لدرايته بهذا الأسلوب وتفضيله له، وإمعانًا منه في إبعاد الشبهة عن تاريخية النّص. وربما كان اختيارُه لشخصيات ذاتِ صبغة شعبية لتجسيد شخصيات الأنبياء والمصلحين؛ لأنّها على المستوى الفني لم يقتلها التكلّف، كما أنّ تصرفاتها وحركتها تكون عفويّة وتلقائيّة، ومن ثمّ تكون أكثر صدقًا في التعبير عن الإنسان كما هو، لا كما يجب أنْ يكون(١).

---

(١) السابق: ص ٣٠٦ – ٣٠٩. (بتصرف). على الرغم من مطالبة الناقد قراء الرواية بالتوقف عن البحث عن المطابقة بين النّصّ الروائي والديني، والاكتفاء بقراءة النصّ بمعزل عن تلك النصوص، لكنه ظلّ أسيرًا لهذه الفكرة، فهو يقارن باستمرار بين الأحداث كما جاءت في الرواية وبين مصادرها الأصلية، وربما كان ذلك بسبب حرصه على الردّ على مَن زعم أنّ نجيب محفوظ يخالف الرؤية الإسلامية، أو تفنيد مزاعم النقاد اليساريين، التي ترى في الرواية انتصارًا لقيم الاشتراكية والعلم في مواجهة الدين. فبعد أن يحلّل شخصية جبل أو موسى عليه السلام، يتساءل: فهل تختلف قصة جبل وآل حمدان في جوهرها عن قصة موسى عليه السلام كما وردت في القرآن الكريم بالذات؟ ص ٣١٤.

لقد دار تحليلُ أغلب النقّاد الماركسيين وقسمٍ كبيرٍ من النقاد الإسلاميين للرواية بناءً على معتقداتهم ورؤيتهم الأيديولوجيةِ الضيّقة، فرأوا في شخصية الجبلاوي وعرفة على النّحو الذي قدّمهما به المؤلف، إشارة إلى موت الدين والتبشير بعصر العلم، وما محاولة عرفة التسلل إلى البيت الكبير والاطّلاع على شروط الوقف وما نتجَ عنها من موت الجبلاوي، إلّا دليلٌ على رؤية نجيب محفوظ وتصوّره للعلاقة بين الدين والعلم كما يرى هؤلاء النقاد. لكنّ الدكتور محمد حسن عبد الله يرى في عرفة محاولة للإصلاح من طريقٍ بشري خالص، حيث حاول تحقيق دعوة زعماء الإصلاح بطريقته، لكنّ الحارة لم تجنِ مِن ورائه سوى وعودٍ غامضة، بعد أن كانت تعول عليه في القضاء على الظلم الاجتماعي وتغيير وجْه الحارة، وقد انتهى به الحال إلى أنْ يسخر علمه لخدمة أهداف الناظر والفتوّات، ومنحهم أسرار العلم التي استخدموها في قمع الناس ومحاصرتهم، حتى انتهى به الأمر هو نفسه أنْ يموت بالسلاح نفسه الذي اخترعه. لكنّ نجيب محفوظ- كما يرى الناقد- لم يشأ أنْ ينهي روايته بهذه الصّورة السلبية القاتمة، ولكنه أراد أن يؤكّد على ثقته وإيمانه بمستقبل العلم حين يصحّح مساره. فعلى الرغم من موت عرفة، فقد أودع أسرارَ العلم في كراسة، وعهد بها إلى تلميذه وتابعه حنش، الذي عمل مع طليعةِ شباب الحارة على مواجهة الناظر والفتوات ومحاولة إعادة الحياة للجبلاوي.

ويخلص الناقدُ من هذا التحليل إلى أنّ العلم المؤمن والرشيد هو المطلوب، وليس العلم التدميري الذي كان سببًا في موت الجبلاوي- والموت هنا رمزي بطبيعة الحال-، كما أنّ زواج عرفة من عواطف إشارة رمزيّة من الكاتب بما يحمله هذا الاسم من معانٍ روحية وعاطفية، إلى ما ينبغي أن يكون عليه العلم. وقد كانت هذه الزوجة تتحدّث عن عهد قاسم بإعجاب شديد، وتتمثل القيم التي دعا الناس إليها في تصرفاتها، حيث سادت العدالة والكرامة واختفى الظلم. وبذلك يرى الناقد أن شخصية عواطف قد ترمز إلى الحبّ البصير في حياة عرفة[1].

إنّ العلم ليس بديلًا عن الدين ولا إضافة له، ولكنه يجب أن يكون عونًا له من أجل تحقيق العدالة والمساواة والكرامة، وقد فشل عرفة في تحقيق أيٍّ من هذه المطالب حين تجرّد من العاطفة والإيمان، وقد أدرك هو نفسه قبل موته على يدِ الفتوّات؛ أنّ الحارة لن ينصلح حالُها ولن يسودَ العدل إلّا بإعادة الحياة مرّة أخرى للجبلاوي، الذي كان هو سببًا في موته[2]. ويرى الدكتور

---

(١) السابق: ص ٣١٩ - ٣٢٤ (بتصرف)

(٢) السابق: ص ٣٢٧. نقل الدكتور أحمد كمال أبو المجد كلامًا شبيهًا بهذا المعنى عن نجيب محفوظ، من خلال الحوارات التي دارت بينهما، حيث يرى نجيب محفوظ أنّ بعض النقاد أساء فهم المغزى الرئيس من الرواية فحادوا عن الطريق الصحيح. "لقد كان المغزى الكبير الذي توّجت به أحداث الرواية، أنّ الناس حين تخلّوا عن الدين ممثلًا في الجبلاوي، وتصوّروا أنهم يستطيعون بالعلم وحده ممثلًا في عرفة، أن يديروا حياتهم على أرضهم (التي هي حارتنا)، اكتشفوا أنّ العلم بغير الدين قد تحوّل إلى أداة شرّ، وأنه قد أسلمهم إلى استبداد الحاكم وسلب حريتهم، فعادوا من جديد يبحثون عن الجبلاوي» من مقدمة رواية أولاد حارتنا: ص: ز.

كمال أبو المجد الرأي نفسه؛ إذْ تشير الرواية وما يرمز إليه الجبلاوي إلى حاجة أهل الحارة إلى الدين، رغم فتنتهم وإعجابهم الشديد بعرفة، لكنه حادّ عن القيم الهادية والموجهة للحارة[1].

ومِن الدراسات المهمّة في هذا الباب، دراسة الدكتور عبد الجليل شلبي (رمزيات أولاد حارتنا)، حيث يقدّم من خلالها قراءة إيجابية للرواية، ويظهر إعجابه بالرواية وبلغتها وطريقة رسم المؤلف لشخصياته، وهو يؤكّد على أنّ الانطباع الذي لازمه منذ قراءته لهذه الرواية هو انطباع إيجابي، رغم وجود بعض الملاحظات له عليها. وترجع أهمية هذه الدراسة لأنها صادرةٌ عن عالم ديني كبير ينتمي للمؤسّسة الدينية الرسمية التي كانت سببًا رئيسًا في مصادرة الرواية، كما استند إلى رأيها الكثير من النقاد الذي قرأوا الرواية قراءةً حرفية.

وعلى الرغم من أنّ عنوان الكتاب: رمزيات أولاد حارتنا، فإنّ المؤلف لم يتناول الرمز كأداة فنية، يستخدمها الكتّاب والمبدعون في أعمالهم الفنية، للانتقال بإبداعهم من الأسلوب التقريري المباشر إلى الأسلوب الفني والجمالي، وإنّما عنى بها التطابق الموجود بين أحداث الرواية وبين أصولها في كتب الأديان والتاريخ[2]. وأنقل هنا إحدى الفقرات التي توضّح مفهوم

(١) د. أحمد كمال أبو المجد: مقدّمة رواية أولاد حارتنا، ص: ح.

(٢) د. عبد الجليل شلبي: رمزيات أولاد حارتنا، بحث ضمن كتاب بعنوان: حكاية أولاد حارتنا، كتاب اليوم، مؤسسة الأخبار، مصر، ١٩٩٥ م، ص ٩.

الرّمز عند شلبي، يقول عن مشهد قتل قدري لأخيه همّام أو قتل قابيل لهابيل: «ومهْما يكن من أمر قتله، فإنّ المؤلف هنا نقل صلب الرواية، وهو التنافس والقتل، وأيضًا الدفن في التراب، ولكنه زاد في الموقف نقل جثمان همّام ودفنه في مكان آخر، ثمّ تعزية الجبلاوي لأدهم. ولست أدري ماذا أراد بهذا الموقف إلّا إلباسه مظهرًا شعبيًّا، ثمّ سرقة قدري هند بنت إدريس وهربه بها، وحزن إدريس عليها. كلّ ذلك ممّا لا تظهر له رمزية في الرواية، ولكنّه تصوير لنزعة الشرّ ولفشوها»[1] ولا شكّ أنّ الذي يتعمّق هذا المشهد وغيره سيدرك أنها مشاهد مشحونةٌ بالرمز، وأنها تشير إلى فلسفة الكاتب في تجسيد قصة الصراع بين الخير والشر. فنقل جثمان قدري لأخيه قد يكون إشارةً من الكاتب أو رمزًا إلى تحمّل الإنسان تبعاتِ عمله وما يقوم به، وسرقة قدري لهند ابنة إدريس تشير لمَيْله الفطري للشرّ، ومِن ثمّ سعيه للاقتران بها.

إنّ المؤلف- هنا- لم يشذّ عن كثيرٍ من النقاد، في مطابقتهم بين شخصيات الرواية والشخصيات كما هي في الواقع، وما يمكن أنْ ترمز إليه؛ فالحارةُ عنده تشير إلى الكون، والبيت الكبير يشير إلى الجنّة، والجبلاوي هو الله عزّ وجل، كما أنّ شخصيات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم تشيرُ إلى آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم السلام، أمّا عرفة فهو يرمزُ إلى العلم، وهذا هو ما قال

(١) السابق: ص ٢١.

به أغلب النقاد. غير أنّ المؤلف يقف عند هذا الحدّ من المطابقة، ولا يسعى إلى معرفة ما تنطوي عليه تلك المطابقة مِن دلالات، وهو يغلب عليه محاولة تأويل الأحداث في صالح الكاتب، وعدم التسرّع في الحكم عليه بمخالفة النصوص الدينية أو الطّعن في عقيدته، بل يحاول- من خلالها- أنْ يجد المسوّغ الفني الذي جعل الكاتب يستخدم هذا الرمزَ على هذا النحو. يقول شلبي تعليقًا على موت الجبلاوي: إنّ موت الجبلاوي يرمزُ لنكران وجود الله بظهور المذهب العلماني وتفشّي الشيوعية الكافرة بالله[1].

ويقول عن دخول قاسم حديقةَ البيت الكبير:» فأمّا دخول قاسم حديقة البيت الكبير وتمتّعه بشذاها ومائها، فلا مغزى له في القصة، وربما كان إشارةً إلى رحلة الإسراء والمعراج، لولا أنه ذكر هنا أن البوّاب والناظر طرَداه، ولكن مِن ناحية أخرى قد تكون هذه المطاردة، وهذا الانتهار في مقابلة تكذيب القرشيّين رحلةَ الإسراء والمعراج«[2].

ويتّضح من ذلك أنّ المؤلف قد أراد بالرمز ردَّ أحداث الرواية إلى مصادرها الأصلية، وهو أمر مهمّ بلا شكّ لأنه زاخرٌ بالمعلومات والإشارات الدينية التي تسلّط الضوء على الخلفيات الفكرية والمعرفية للكاتب، لكنْ كان يعوزه

(١) السابق: ص ١٣.

(٢) السابق: ص ٥٠.

خطوةٌ أخرى مهمّة؛ تتمثّل في القيام بتحليل هذه الأحداث ومعرفة ما وراءها، وأسباب استلهام الكاتب لها، وتوظيفها على هذا النحو. ويرى شلبي أنّ نجيب محفوظ، وهو يقدم شخصياته: جبل ورفاعة وقاسم؛ لم يبتعد عن الأصل كثيرًا، وأنه كان حريصًا على ذكر ما جاء في الكتب المقدسة عنها، لكنه لم يتقيّد بالنصوص الدينية تقييدًا حرفيًّا، وقد قام محفوظ بحذف بعض الأحداث والزيادة فيها ومخالفة النصوص الأصلية، لكنّ ذلك لم يضعْ معه شيء من بهاء القصة وتسلسل أحداثها[1].

---

(١) السابق: ص ٢٤، ٢٥ (بتصرف). يقول المؤلف عن قصة الخلق: وحديث محفوظ قريب ممّا جاء في التوراة، وحديثه عن الشجرة التي نهى الله آدم عن الأكل منها، استبدل بها حديثه عن وصية ذات شروط عشر، أخفاها الجبلاوي في غرفة خاصّة. وقد انقاد الكاتب لما جاء في سفر التكوين من أنّ حواء أغرت آدم بالأكل من الشجرة المحرمة، كما أخذ من سفر التكوين أيضًا، أنّ الرب الإله كان يمشي صباحًا بين أشجار الجنة. ص ١٨ .ويقول عن قصة موسى عليه السلام: إنّ رواية التوراة تختلف عن قصة القرآن مع اتّحادهما في وصف الحادث وخوف موسى وندمه، ولم يفتِ المؤلف أنْ يشير إلى خوف موسى وأسفه، وأنّه لم يكنْ يريد قتل المصري. وفي الحديث عن المعركة الثانية تبع المؤلفُ قصة سفرِ الخروج في أنّ المتخاصمين كانا عبرانيّين. ص ٢٩. ويقول عن نهاية رفاعة أو المسيح كما جاءت في الرواية: إنّ نهاية المسيح في الأناجيل تختلف عن النهاية التي وضعها له المؤلف في الرواية، ولكنه اختلاف غير بعيد. ص ٤٤. وتوضّح هذه النماذج أنّ ما كان يشغل الكاتب في دراسته، هو عقد مقارنة بين ما أورده الكاتب في روايته من أحداثٍ وبين النّص الأصلي، لكنه لا يحاول سبْرَ أغوارها ومعرفة ما تشير إليه تلك الأحداث.

ولعلّ الشيء المهمّ هنا هو أنّ شلبي قد حاول تفسير الرواية تفسيرًا فنيًّا، والتعامل معها كنصّ قصصي له بناؤه الخاصّ ورموزه، ولم يتقيّد بفتاوى الأزهر أو قراءة النقاد السلبيّين السابقين عليه، وكانت له بعضُ الاجتهادات الجيدة الخاصّة به، إضافةً إلى الجهد الذي قام به في إظهار التطابق والتخالف بين نصّ الرواية ومصادرها الأصلية. فهو يرى أنّ عرفة ربما يشير إلى حركة التأميم وتخفيض إيجارات البيوت في العهد الناصري، إذ كان مِن آثارها توقّف البناء. وظلّ متوقّفًا في أوائل الستينيّات، وهي أيّام التأميم، وقد نشأ عن هذه الحركة انقلابٌ لموازين الحياة، وانتكست الحضارة[1].

وبعيدًا عن هذه المطابقة والنظرة الجزئية، لم يغبْ عن المؤلف ربطُ الأحداث ببعضها، ومحاولة الوصول إلى مغزى الرواية، والهدف الذي يريده الكاتب من ورائها، حيث يرى أنّ الرواية تجسد فكرة الصراع بين الخير والشرّ، حيث يستولي الناظرُ بمساعدة الفتوّات على الوقف، بينما يعكس موقف أهل الحارة سلبيّتهم وتخاذلهم، حيث يتذرّعون بالصبر ويتطلّعون إلى يومٍ ينصَفون فيه، دونَ أنْ يبذلوا أي جهدٍ في مقاومة هذا الظلم. إنّ الرواية في جملتها ومختلفِ مواقفها، تمثّل المعركة الأبدية الدائرة بين الخير والشّر، وبين الظلم والعدالة، وهي تصوّر بغي الأقوياء على المستضعفين؛ فالأقوياء يتمتعون ويلهون في إسرافٍ وبذخ، والضعافُ الفقراء يلهثون وراءَ لقمة

(١) السابق: ص ٦٦.

العيش ووسائل الإعلام، التي تتمثل في أناشيد الرّباب، يعنيها قبل كلّ شيء أن تتملّق الحكام، وتثني على الأقوياء، فإذا أرادت إطرابَ الناس وتسليتهم ذكّرتهم بأمجاد المصلحين، وليست ذكرياتهم وأمجادهم إلّا خيالات وأحاديث لهو، على نحو ما يتغنّى شعراء الرباب في الريف ببطولات بني هلال(١).

وأمّا أهمّ مآخذه على الرواية، فتنحصرُ في أنّ الكاتب نسب إلى الله الذي يمثله الجبلاوي ما لا يليق به من صفات وأعمال «ولست أدري كيف طاب

(١) السابق: ص٨، ص ٧٥. يرى شلبي أنّ موضوع الرواية يتركّز حول رسالات الأنبياء، وأنّ الناس قد نسوا أو أعرضوا عنْ تلك الرسالات، وهذه الدعوات أمام التقدّم العلمي، وهو ما عبّر عنه المؤلف بموت الجبلاوي، وهو موت رمزي يشير إلى إنكار وجود الله كما هو الحال عند العلمانيين والشيوعيين. ص ٧٩. كما يرى أن الصور والمناظر الشعبية التي زخرت بها الرواية تشير إلى حياة الناس البائسة في مصر في مختلف العصور، بل وحياة الناس في أمكنة مختلفة وظروف شتى. ص ٨١. ومن ثمّ نجده يشيد بالكاتب وبالرواية على العكس ممّا رأيناه عند النقاد السابقين، وهو ينصح قارئ نجيب محفوظ بأنْ يحسن التعامل مع هذه الرموز وقراءتها بوعي، حتى لا يسيء فهْم مقاصد الكاتب. ويرى أنّ أدب نجيب محفوظ يمتاز بجملة خصائص منها: تذوق الحياة الشعبية وإحساسه بمشاعر الطبقة الدنيا والمتوسطة، وإجادته للرمز وحسن الإشارة إلى ما يريد من غير تصريح، وأناته وصبره حين يصور الوقائع التي يريدها، أو نفسيات الشخصيات التي يتحدث عنها. ص ١١، ١٢ . ولعلّ في هذا ما يظهر وعي الكاتب وفطنته وحسن قراءته للرواية في ضوء ما هو متاح لديه من معرفة.

للمؤلف أن يصف الجبلاوي بالظلم والعسف المتوالي. فقد جاء في وصفه: اكفهرّ الوجه الكبير، وما هو إلّا مأساة جديدة من المآسي التي يشهدها البيت صامتًا»[١] كما أخذ عليه تصويره لقاسم وأصحابه، وهُم يشربون الخمر بعد نجاحهم في منع الحرب بين الأحياء، وكان الأحْرَى به أنْ يجعلهم أطهارًا أبرياء يترفّعون عن الشراب والسفاهات[٢].

(١) السابق: ص ١٦ يقطع الدكتور شلبي بأن الجبلاوي يرمز إلى الله عزّ وجل، وما يقوي هذا الاعتقاد لديه هو أن الجبلاوي قد عمر كلّ هذه السنين، التي توالى على الحارة فيها نظار وفتوات ومصلحون، وهو حي لم يمت إلّا بعد مئات السنين، ثمّ هو حتى بعد موته لم يره أحد، ودفن في حديقة قصره. ص ٨٠.

(٢) السابق: ص ٥٦. من أكثر الشخصيات التي رأى الدكتور شلبي أنّ الرواية تجاوزت في وصفها ونعتها بما لا يليق، شخصية قاسم، حيث يرى أن المؤلف صورها تصويرًا هو أبعد ما يكون عن الواقع، وقد جارى في ذلك المستشرقين. ص ٥٩. ويتساءل شلبي: هل يجوز إذا غيّرنا أسماء الأشخاص والأماكن، أن نعرض سيرهم وأعمالهم حسبما نرى؟ هل يجوز إذا سمّينا الأنبياء الكبار بجبل ورفاعة وقاسم، وسمينا الله باسم الجبلاوي، أن نعرضهم هذا العرض، وهو عرض لا يخلو من سخرية وإهانة؟ ص ٨٢. ويبدو لي أنّ فكرة التطابق ظلت حاضرة في تحليل الدكتور شلبي، وأنه في بعض الفقرات من كتابه يتعامل مع الرواية على أنّها عمل فكري، ومن ثمّ يجزم بأن هذه الشخصيات ترمز للأنبياء، والجبلاوي يرمز لله عزّ وجل، رغم ما يمكن أن تفسر به هذه الشخصيات على نحو آخر، لكن تبقى لغة شلبي بعيدة كلّ البعد عن الوعظ أو التكفير، التي رأيناها عند شريحة كبيرة من النقاد، الذين قرأوا الرواية قراءة حرفية وسطحية سقيمة.

**القراءةُ الأيديولوجية للرواية:**

تعنى القراءةُ الأيديولوجية بالمضمون الفكري للإبداع الأدبي، ولا تركّز على مسألة الشكل الفني بصورةٍ كبيرة، وهي تنادي بضرورة الالتزام بمبادئ معينة قوميّة ووطنية وسياسية، وتعتبر المسائل الغيبية والروحيّة بعيدة عن النشاط الأدبي، ومن ثمّ تركز على الجوانب المادية التي تؤثر في إنتاج الأدب وفي حركة الحياة. وهي بذلك قراءةٌ ثابتة وغير متطورة، لأنها تخضع الأدب لعوامل خارجية ليست من صميم النّص «وقد أخذ شكل هذه الأدْلَجة يتوضّح منذ سنة ١٩٦٢ م بصدور الميثاق، وتكوين الاتحاد الاشتراكي العربي»(١).

وللنقد الأيديولوجي مدارسُ كثيرة أهمّها المدرسة الماركسية، ومن أبرز نقّادها: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس وغالي شكري ولويس عوض وإبراهيم فتحي والدكتور محمد مندور، ويعدّ مندور هو أوّلَ مَن أطلق

---

(١) د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩ م، ص ١٢٤. الاهتمام بالمضمون الفكري للأدب أمر قديم ومعروف، ولا تخلو من الاهتمام به مدرسة نقدية وفكرية، ولكنه عند النقاد اليساريين في فترة الستينيات بالغوا في الاحتفاء بهذا الجانب. ولا يرجع ذلك إلى ضآلة معرفتهم بالصنعة القصصية، بل من أجل عقيدة سياسية أو فلسفية يؤمنون بها، ويدعون الكتاب للالتزام بها والتعبير عنها. انظر: د. إبراهيم عوض: نقد القصة في مصر، بدون ناشر، ١٩٨٧ م، ص ١٤٠.

مصطلح النقد الأيديولوجي على ما كان يقدّمه هو ورفاقه في تلك الحقبة. وهُم يرفضون الموقفَ السائد آنذاك الذي يرى في الأدب وحدَه قيمة جمالية قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة(١).

ومِن أبرز نماذج النقد الماركسي التي نتوقّف عندها في هذا الفصل، دراسة الدكتور غالي شكري: المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ. وهذا المصطلح من المصطلحات التي ظهرت في أوروبا إلى جانبِ مصطلحين آخريْن هما: اللا منتمي والمتمرّد. ويقصد بالانتماء هنا الانتماء لحزب أو جماعة ذات توجّه فكري وسياسي واقتصادي معين، والمقصود بالمنتمي المنتمي اليساري. ويرى شكري أنّ الانتماء سواء إلى اليمين أو اليسار من القضايا المهمة التي شغلت مساحةً كبيرة من إبداع نجيب محفوظ، وهذا دليلٌ على محورية هذه القضية عنده(٢).

ويمثّل الموقف من الدين والغيبيات نقطةَ البدء عند اليساري العربي، حيث تتلخّص أزمة اليساري الأولى في الصراع بين الدين والواقع، وبسبب

---

(١) انظر: محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط ٣، ١٩٨٩ م، ص ٢١، ود. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٧٧.

(٢) د. غالي شكري: المنتمي– دراسة في أدب نجيب محفوظ، أخبار اليوم، ط ٤، ١٩٨٨ م، ص ٢٠٧.

هذا الصراع يعيش اليساري العربي في أزمة مستمرّة، وفي ردّ فعلٍ دائم من الدين والمتديّنين، وقد أحسّ نجيب محفوظ بتلك الأزمة فعبّر عنها في كثير من رواياته كما يقول شكري[1].

وإذا كان نجيب محفوظ قد جسّد في رواياته، المنتمي اليميني الذي ينحاز للدين والعروبة، والمنتمي اليساري الذي يقف موقفَ الشكّ والريبة من تلك القضايا، ويجعل انتماءه إلى المسألة الوطنية والاشتراكية وحدهما، بالإضافة إلى تعبيره عن الطبقة البرجوازية، إلّا أنه يظهر انحيازه الواضح للاشتراكية والتفكير العلمي كما يقول شكري. ويرى شكري أنّ الحلّ الذي تراءى لنجيب محفوظ لتجاوز أزمة المجتمع المصري، هو اليسار الإيجابي المتكامل[2].

وتأسيسًا على ما ذهب إليه شكري في هذه المقدمة، يُجزم بأن هدف نجيب محفوظ في رواية أولاد حارتنا، هو أنْ يستبدل بركيزة الدين الذي يرمز إلى الرجعية، ركيزةً أخرى هي العلم الذي يرمز إلى التحضّر والمدنية. إنّ قضية الدين والعلم والصراع بينهما هي المحورُ الرئيس في الرواية «وهي العمود الفقري المكوّن من حلقات التي تنتهي بالاشتراكية[3].

(١) السابق: ص ٢٠٩.

(٢) السابق: ص ٢٣٠.

(٣) السابق: ص ٢٤٠.

وقد أقام نجيب محفوظ الوحدةَ الفنية للرواية على ضوء التطوّرات الروحية الكبرى في حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام، وهو ما وضع الرواية في أزمةٍ وورطة حقيقية؛ لأنّ التطورات الرّوحية ليست صدًى موازيًا للتطورات الاجتماعية. ويرى شكري أنّ نجيب محفوظ، وإن كان قد استمدّ صياغته لتجربته الإبداعية من الكتب المقدسة، إلّا أنه جرّدها من جانبها الميتافيزيقي، وأبقى منها على الجانب الرمزي، وقام بإجراء تعديلات طفيفة على البناء الفني للرواية، من مثل زواج (رفاعة) بـ (ياسمينة) التي خانته بعد ذلك مع الفتوة، وهو ما يشير ربما إلى يهوذا الذي أسلم المسيح لجلّاديه. ويرجع هذا التغيير إلى منهج نجيب محفوظ في التعامل مع التاريخ، حيث اكتفى باستعارة الهيكل العظمي للأسطورة، ثمّ كساه بما لديه من لحمٍ ودم يمثّل وجهة نظره الفكرية، ويوضّح المراحل الثلاث في حياة المنتمي: من الرفض للواقع، إلى التمرّد عليه، إلى الانتماء ضدّه[1].

ولا يختلف غالي شكري في قراءته للرواية عن قراءةِ كثيرٍ من النقاد الإسلاميين، الذين قرأوا الرواية قراءةً حرفية في ضوء معتقداتهم وأفكارهم، وتبنوا رأيًا أحاديًّا يعكس ضيق أفقهم وتعصّبهم لآرائهم. فهو يقطع بأنّ نجيب محفوظ قد أراد من الرواية أنْ يقدّم الدين في مقابل العلم، أو العلم كامتدادٍ

(١) السابق: ص ٢٤٧ – ص ٢٥١ (بتصرف)

للدين في عصر جديد، وعلى ذلك يرى شكري أنّ نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى المنهج التاريخي، الذي استعرض من خلاله الدياناتِ الثلاث الكبرى، وإنما كان يكفيه إيرادُ شخصية واحدة تمثّل إحدى الحركات الهامة[١].

ولا شكّ أنّ هذه القراءة الحرفية تفسد المعنى، ولا تضع في اعتبارها إمكانية وجود تفسيرات أخرى، وهي تمثل عقيدة فكرية يتبناها الناقد، ويسعى لإثباتها بكلّ ما هو متاح له من أدلة، وهذه الأدلة تأتي جميعها من

(١) السابق: ص ٢٥٣. يرى غالي شكري أنّ نجيب محفوظ لم يقدم في روايته، سوى صورة المنتمي المثال أو المنتمي المفترض. وتتوزّع الأحاسيس العفوية للمنتمي بين الارتباط العضوي بالأغلبية المسحوقة، والارتباط العاطفي بالمستغلين، وتتمّ حركة الانتماء من خلال صراع ذاتي بين العاطفتين، فيحسم المنتمي أمره ويرتبط نهائيًّا بالأغلبية المسحوقة، فالانتماء في جوهره معركةٌ مع القيم، من أجل الارتباط بها والانتماء إليها، والعمل على تغيير القيم الفاسدة. ص ٢٥٤ وهذا التحليل قد يصحّ في الانتماء الحزبي والسياسي، لكنه لا يمتّ للأدب والإبداع بصلة، فالأديب لا يبدع نصّه بهذه الآلية، خاصّة إذا كان من عيّنة الكاتب الكبير نجيب محفوظ، وكانت الرواية بحجم رواية أولاد حارتنا. ويؤكّد شكري كذلك على أنّ نجيب محفوظ قد استطاع عن طريق طرح قضية الانتماء، أن يناقش العلاقة بين الدين والمسألة الميتافيزيقية وبين الانتماء الاجتماعي، حيث نشأت الحركات الدينية (الأديان) في هذه المنطقة، وكان لها انعكاساتها على شعوب هذه المنطقة. ص ٢٥٥. ومن الملاحظ أن الناقد يطبق مقولات النقد الماركسي بحذافيرها على الرواية، حيث يرى الدين جهلًا وخرافة، وأنّ التطور الفكري سيقود حتمًا إلى اكتشاف بديل عن الأديان، لذا نراه يتحدث عن: التطور والحركات والصراع بين الميتافيزيقي والاجتماعي، وهو ما يعكس فكره الشخصي وعقيدته، لا فكر الرواية ورأي صاحبها.

خارج النص ولا تستند إلى الرواية ذاتها. ومن العجيب أنّ بعض النقاد الإسلاميين الذين قرأوا الرواية قراءةً حرفية وسطحية، استندوا إلى تحليلات غالي شكري لرواية أولاد حارتنا، وحكموا على مؤلّفها بالردّة وبمعاداة الدين، وأنه سعى إلى استبدال الاشتراكية العلمية بالدين وغير ذلك من التفسيرات التي لا تقوم على دليل، وهو ما يؤكّد على أنّ كلتا القراءتين بعيدة عن روح النقد، وأنّهما متشابهتان في الأدوات والوسائل التي اعتمد عليها الناقدان في تفسير النص، وإن كانت منطلقاتهما مختلفة، فهذا يصدر عن تصوّر ديني وذاك يصدر عن تصور أيديولوجي[١].

وأمّا عرفة أو العلم، فهو عند غالي شكري يشير إلى منهج في التفكير الاجتماعي، وهو السبيل الثوري الوحيد أمام الطبقات الشعبية لكي تصل إلى السلطة وتطبق النظام الاجتماعي العادل، وهو بحسب هذا التصوّر يجسد المنتمي الاشتراكي المصري، الذي اختار الانتماء الثوري الصحيح وهو المعرفة. وإذا كانت العدالة قد ماتت بموت جبل ورفاعة وقاسم، فإنها لم تمتْ بموت عرفة؛ لأنّ العلم لا يموت، والعلمُ هنا ليس العلم المعملي ولكنه الطريقة الرشيدة والمنهج السديد الذي يرشد الإنسان في الحياة، لهذا

(١) انظر: عبد الله المهنا: دراسة المضمون الروائي لرواية أولاد حارتنا، حيث استند إلى قول غالي شكري بأن نجيب محفوظ أراد أن يستبدل بركيزة الدين، ركيزة أخرى هي العلم للترويج لمزاعمه عن نجيب محفوظ. ص ٨٣

فإنّ حنش مساعد عرفة سوف يعود للحارة لتخليص أهلها من العبودية نهائيًّا. إنّ العلم هو الثورة الاجتماعية والحضارية التي سيشهد أبناؤها عصرَ الأعاجيب كما يرى شكري. كم يفسر غالي شكري موت الجبلاوي على يد عرفة أو بسببه، بأنه إشارة إلى انتصار العلم في صراعه مع الدين، وأنّ العلم قد بدأ صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء، من أجل السيطرة على الطبيعة وتحقيق القيم الإنسانية على أسسٍ راسخة، ولذا فإنّ المحور الفكري للرواية كما يرى شكري، هو قصةُ الدين والعلم ومحاولة الإنسان تغيير مجتمعه[1].

ويخلصُ شكري إلى أنّ نجيب محفوظ يؤمن مثل سارتر بأنّ الماركسية هي الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر، وأنّ تراث المنتمي اليساري هو العلم. أمّا المنتمي الذي يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث، أو بمعنى آخر المنتمي الذي تحرّكه نوازعه الدينية والقومية، فإنه يتجمّد في قوالب حجريّة تعوق حركةَ المجتمع من الانطلاق، وهو ما نجده في المنتمي اليميني الذي يتحوّل للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ[2].

وإذا كان نجيب محفوظ على المستوى الفكري والاعتقادي، يتبنى الفكر الماركسي على حدّ قول شكري، فإنّ ذلك لا ينبغي أنْ يظهر من خلال

---

(١) غالي شكري: المنتمي، ص ٢٦١ (بتصرف).

(٢) السابق: ص ٢٦٤.

الرواية، فالرواية عملٌ فني وتخييلي له منطقه وبناؤه الخاصّ وليست عملًا دعائيًّا، ويصعب أن نطبّق عليه مقولات جامدة على النحو الذي فعل غالي شكري.

وتعدّ قراءة محمود أمين العالم للرواية أكثر وعيًا وأكثر نضجًا من قراءة غالي شكري؛ فهو لا يطبّق مقولات النقد الماركسي بصورةٍ حرفيّة، خاصّة ما يتعلق منها بالدين، وهو ما يدلّ على تطويره لأدواته النقدية وعدم جموده وتوقّفه عند مقولاتٍ بعينها. ولا تقتصر قراءة أمين العالم بداية على المضمون الفكري وحدَه كما هو الحال عند أغلب النقاد الماركسيين، ولكنّه يعالج إلى جانب ذلك المعمار الفني والشكل الجديد للرواية، وأسباب اختيار نجيب محفوظ لهذا القالب الروائي التاريخي بعد فترةِ توقّف طويلة عن الكتابة، والرمز الكامن وراء شخصياته، ولم يهملْ قيمة الدين وما يمثله في الواقع، وعلى المستوى الفني وتأثيره في إلهام محفوظ هذه التجربة الروائية الضخمة. ويرى العالم أنّ أولاد حارتنا روايةٌ جديدة في معمارها ومضمونها، استطاع نجيب محفوظ من خلال هذا الشكل الجديد إلغاءَ الازدواجية، التي كانت تميّز أغلب رواياته قبلها، والمتمثل في الصراع بين الدين والعلم، واستطاع أن يقيم وحدةً جدليّة حيّة منهما، هي خلاصة فلسفته في مرحلته الروائية الجديدة[1].

---

(١) محمود أمين العالم: تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠ م، ص٨٤.

ويرى العالم أنّ الرواية ليست تأريخًا للبشرية وليست تأريخًا لمصر، وإنما هي توكيد للمعنى الإنساني الصّرْف للأديان، حيث تؤكّد على أنّ جوهر الأديان هو العدالة والأمن والكرامة والمحبة والخير والتقدّم للإنسان، ومن ثمّ يجعل نجيب محفوظ «من العلم امتدادًا واستمرارًا لرسالة الأديان، بل هو وسيلة لتحقيق أنبل أهدافها»(١).

ويرمز عرفة في قراءة أمين العالم إلى العلم والتجربة، ولا يشير إلى عالم بعينه أو مجرد مخترع، ولكنه يمثّل منهجًا ورؤية علمية وفلسفية، وهو بزواجه من إحدى بنات الحي (عواطف) يرمز إلى العلم حين يلتقي بالمحبّة والإنسانية. وبعد تسببه في موت الجبلاوي في أثناء تسلله إلى منزله، من أجل العثور على شروط الوقف، يكتشف فداحة الخطأ الذي ارتكبه فيحاول إعادة الحياة له، لكنه يموت قبل أن يتحقّق له ذلك، لكن العلم في الحقيقة لا يموت، بل يصبح الطريق الذي يتسلح به الناس جميعًا، ووسيلتهم لإزالة الفساد والظلم

(١) السابق: ص ٨٥. أشار العالم في عرضه المقتضب للرواية إلى أنّ الجبلاوي هو جدّ الناس جميعًا، وأن البيت الكبير ملك لهم جميعًا، وأنّ الأرض ميراث للناس جميعًا، وأنّ المحبة والعدل والأمن والرخاء والسعادة حقٌّ للجميع. هكذا يقول كلّ الأنبياء من آدم حتى محمد صلى الله عليه وسلم، وهذا هو جوهر جهادهم جميعًا. إلّا أنّ هذه الحقائق الناصعة راح يزيّفها نظّار الوقف، استغلالًا للبيت الكبير واحتكارًا للأرض واستعبادًا للناس. وهُم يستعينون على تحقيق ذلك بطائفة الفتوات، وما سلم من أذى هؤلاء النظّار حتى الأنبياء، بل ما كان الأنبياء بوسائلهم المختلفة ورسالاتهم المتنوعة إلّا تعبيرًا عن المقاومة، ونضالًا من أجل تلك الحقائق الجوهرية الناصعة. ص ٨٥.

وإحقاق الحقّ «وهكذا يتم اللقاء الفلسفي بين الدين والعلم، بين العواطف والمخترعات، بين الشعر والمادية، وينتهي التناقض على طريق المثل الأعلى بين عبد المنعم وأحمد شوكت. وهكذا نجد في أولاد حارتنا إجابةً محدّدة لسؤال ظلّ معلقًا في نهاية الثلاثية لسبع سنوات»(١).

ويرى العالم أنه لم يكنْ هناك أفضل من تاريخ الرسل نموذجًا جاهزًا، يتّخذ نجيب محفوظ من إطاره البنْيوي ومِن قيمه المثالية الرفيعة مادة ينسج بهما نقدَه للواقع السائد، ورؤيته الفكرية والفنية التي يتطلّع إلى تحقيقها، فقد استلهمها رمزيًّا لنقد الحاضر الملتبس والتبشير بعالم أفضل(٢).

وإذا كان بعض النقاد قدْ فسّروا شخصية الجبلاوي على أنها ترمز إلى الله عزّ وجل، فإن العالم يجزم بأنّ الجبلاوي ليس هو الله خالق الكون وربّ السموات والأرض، ولكنه قد يرمز إلى ما يعنيه الله في الأديان جميعًا، من تجسيدٍ معنوي لأشرف قيم الحقّ والعدل، أي هو رمز لمرجعية مثالية تتمثل في الوصايا العشر، وهو أقرب ما يكون إلى ما تحمله ثورة يوليو من شعارات ومبادئ وقيم أساسية، أي مِن مرجعية قيمية لسلوكها وممارستها كما هو

---

(١) السابق: ص ٨٥ – ٨٦ (بتصرف).

(٢) محمود أمين العالم: أولاد حارتنا بين خصوصيتها المصرية وعموميتها الإنسانية، ضمن كتاب: حكاية أولاد حارتنا، كتاب اليوم، مؤسسة أخبار اليوم، مصر، ١٩٩٥ م، ص ١٠٣.

الشأن في كلّ ثورة حملتها الرسالات الدينية من قبل. يقول العالم: «وخلاصة الأمر، أنّ جوهر أولاد حارتنا في تقديري هو النقد القيمي الفكري الرمزي للسلطة الناصرية للتناقض بين شعاراتها ومبادئها وبين بعض ممارستها، وخاصة تلك المتعلقة بالديموقراطية»(١).

ويرى العالم أنّ الرواية على الرغم من تعدّد فصولها وتنوع أحداثها وشخوصها، فإنّ الكاتب قد أجْراها وفْق نسقٍ معيّن وبِنية واضحة تحقّق لها الوحدة الفنية والموضوعية. فقد تضمّنت الرواية العديدَ من الثوابت؛ منها الثابت الجغرافي حيت تروَى الأحداث في أمكنةٍ محدّدة: الخلاء والحارة والبيت الكبير، وللحارة والخلاء والبيت الكبير أكثر من دلالة في الرواية، فقد ترمز للحارة المصرية أو للإنسانية عامّة، وقد تكون ساحة للهروب أو ساحة للعدوان أو ساحة للتأمل والوحدة(٢).

ومِن أبرز تلك الثوابت؛ شخصية الجبلاوي وما يرمز إليه من قيم العدل والمساواة، ونظار الوقف الذين يشيرون إلى السلطة المستبدّة رغم اختلاف أسمائهم، والفتوات الذين يمثلون الجهاز القمعي والأداة التي تستخدمها تلك السلطة لإرهاب الناس والسيطرة عليهم، مثلما استخدمت المخدرات والحشيش وشعراء الرباب من أجل تغْييب الناس.

---

(١) السابق: ص ١٠٤، ١٠٥.

(٢) السابق: ١٠٦.

كما قامت الرواية على ثنائية ضدّية استبعادية، تمثّلت في الجبلاوي / ونظار الوقف والفتوات، وما بينهما من تعارض وتضاد. ومن تلك الثنائيات أيضًا: الثنائية المتمثّلة في أدهم وما تسلسل عنه من نسلٍ يرمز إلى الإنسان بكلّ صفاته وتقلباته، وإدريس وما يتسلسل عنه من نسْل نظّار الوقف والفتوات وهو يرمز للشّر. ويتحدّد معمار الرواية من خلال الصراع المستمر والدائم بين نسلي أدهم وإدريس «ولا شكّ أنّ هذا الصراع الذي عبّرت عنه الرواية تعبيرًا رمزيًّا هو صراع تاريخي إنساني شامل، كان ولا يزال جوهرَ الصراع البشري عامّة منذ نشأة المجتمع وظهور الملكية الفردية حتى اليوم»[(١)].

ويرى العالم أنّ الصراع بين أدهم وإدريس في الرواية، لم يكن صراعًا من أجل القيم المعنوية والأخلاقية، ولكنّه كان صراعًا من أجل المصلحة. وقد جاء طردُ أدهم من البيت الكبير وخروجه من حياة النعيم ليؤكّد على رؤية المؤلف من أنّ تحقيق السعادة والنعيم لا يتمّان إلّا بالعمل. ويشير اهتمام جبل بآل حمدان وحدَهم إلى رسالة موسى المحليّة، بينما يشير اهتمام رفاعة بإصلاح النفوس وتطهيرها من الحقد والحسد والكراهية وسائر الشرور، إلى رسالة السيد المسيح عليه السلام التي لم تعتمد على القوة كما هو الحال في الدعوة الموسويّة، وإنّما على الرحمة والمحبة، وقد جمع قاسم بين قوة جبل ورحمة رفاعة، وهو إشارة إلى دعوة الرسول ﷺ « ولذلك كان من المنطقي

(١) السابق: ص ١١٠.

أن تكتمل عنده الرسالات، ولا يكون هناك مصلح أو نبي بعده، لأنّ أهل الحارة لو التزموا بدعوته لما احتاجوا لشيء بعده»[1].

وقد رسم الكاتب شخصية عرفة بطريقة تظهر رؤيته الواضحة لدور الدين في حياة البشر؛ فقد حاول عرفة جلبَ السعادة للحارة عن طريق العلم وحده، وبت الصلة بين الحارة والبيت الكبير، فجرّ عليهم الهلاكَ وتسبّب في موت الجبلاوي الذي كان يمثّل المرجعية الأخلاقية والقيمية بالنسبة لأهل الحارة جميعًا، وتحالف مع الناظر والفتوات الذين استغلوا سحرَه واختراعاته في تكريس المزيد من الظلم والاستبداد، ولذلك تأكّد لعرفة بعد أنْ رأى استغلال الناظر والفتوات لعلمه، أنّ الحارة لا يمكن أن تنهض دونَ الجبلاوي، وما يمثله من مرجعيّة قيمية لا يمكن الاستغناء عنها، فسعى قبل أن يلقى حتفه لإعادة الحياةِ إلى الجبلاوي، لكي يكونا جنبًا إلى جنب من أجل إسعاد أهل الحارة جميعًا. وربما تشير خيانة عرفة لزوجته مع إحدى النساء الساقطات واكتشافها لهذا الأمر، إلى خيانة العلم بتحالفه مع الناظر والفتوات. على أنّ القضية الأهمّ التي أراد المؤلف أن يكشفها من خلال هذا الحدث، هي أنّ الأكثرية من الناس يجب أنْ تمتلك أسرار العلم، وهو ما لن يتأتى إلّا إذا تحققت العدالة. وعلى الرغم من أنّ الناس كانوا يعودون

(١) السابق: ص ١١١ – ١١٥ (بتصرف).

إلى الأجواء القاتمة والظلم الذي كانوا عليه، بعد موت كلّ من جبل ورفاعة وقاسم، فإنّ هذا لا يعني فشل دعوتهم، ولكنه يعني فشل الناس أنفسهم لأنهم كانوا سلبيين ومتخاذلين، ومع ذلك ظلّوا متمسكين بالأمل، وكانوا كلما أضرّ بهم العسف قالوا: لا بدّ للظلم من آخر، ولليلِ من نهار، ولنَرَينّ في حارتنا مصرعَ الطغيان ومشرق النور والعجائب، وهو ما يؤكّد على دور الدّين الإيجابي لدى الناس كافة[1].

ويخلص العالمُ من قراءته للرواية إلى أنّ أولاد حارتنا فعلٌ نقدي أخلاقي روحي لثورة يوليو ١٩٥٢، ولكنّها تخرج عن حدودها الآنية اللحظيّة المحددة لتعبر عن همومنا المصرية عامة، وتطلعنا ومجاهداتنا لتجاوز هذه الهموم، كما أنها تفيض عن حدودنا المصرية إلى حدود إنسانية شاملة دفاعًا عن طريق الكرامة والسّعادة والخير والمساواة والحرية[2]. إنّ العالم بهذه القراءة الناضجة، يثبت أنّ النقد ليس مجرّد مقولات آلية أو قوالب فكرية جامدة يتمّ تكييف النصّ من أجلها، أو تفصيله على مقاسها، ولكنّ النقد الجدير بهذا المصطلح، هو الذي يجب أن يتطوّر باستمرار، ويطور من أدواته وإجراءاته لتناسب النصوص الأدبية، وهو ما فعله الناقد ذو الخلفية اليسارية المعروفة.

---

(١) السابق: ص ١١٨.

(٢) السابق: ص ١١٩.

وتمثل قراءة الناقد اليساري إبراهيم فتحي لروايات نجيب إحدى القراءات الأيديولوجية الفجّة، إذ تعكس أعمالُ محفوظ عنده المنهجَ العلمي والاشتراكي بصورةٍ واضحة ومباشرة، كما أنها تعكس إيمانَ الكاتب بالتقدّم كضرورة نابعةٍ من تعاقب السنين، ويرى أنّ الكاتب قد وظّف أدبه من أجل رفض القيم الإقطاعية، وإظهار كراهيته للمظاهر الصارخة للعلاقات الرأسمالية، كما تسجل تحول العلاقات الاجتماعية بين البشر، إلى علاقات بين أشياء أفرغت من طابعها العاطفي، ليحتدم الصراع بين الأفراد في سوقٍ لا شخصية، ودخلت الغرائز سوقَ الأوراق المالية لتتشوّه وفقًا للعلاقات الجديدة، علاقات الدّفع نقدًا وآلية السوق[1]. وهو هنا يعكس فكرَه هو الذي يستقيه من عقيدته الفكرية لا من النصوص ذاتها، فلا شكّ أنّ تجربة نجيب محفوظ أكبر وأرحب بكثير من أن نحصرها في هذا الجانب الضيق المحدود.

ويرى فتحي أنّ أولاد حارتنا هي خلاصة روايات نجيب محفوظ التي تجسد أفكاره وآراءه في الدين والعلم، ويشير الكاتب من خلالها إلى أن المنهج العلمي رغم ضرورته في اكتشاف قوانين العالم الجزئية وفي حلّ بعض مشكلات الإنسان؛ لا يستطيع استيعابَ مشكلة المطلق في صورتها

---

(١) إبراهيم فتحي: العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الطباعة الحديثة، مصر، ١٩٧٨ م، ص٨ – ٩.

العصرية، بعد أن استنفدَ التصوّر التقليدي للمطلق في المعتقدات القديمة أغراضه، وقدمت لنا الرواية شهادة وفاته بالسكتة القلبية(١).

كما يرى أنّ نجيب محفوظ قد كتب هذه الرواية بعد فترةِ صمت، ليوجّه سهام نقده إلى النظم الديكتاتورية وتغييبها للنظام الديموقراطي والعدالة الاجتماعية. ففي أولاد حارتنا يستولي ناظر الوقف على الرّيع في حماية نبّوت الفتوة إشارةً إلى القمع، بينما يقعي الضعفاء الكادحون تحت أقدام الأقوياء ويدفعون الإتاوات من أجل الرزق الزهيد، كما كان عليه الحال قبل الثورة وبعدها، حيث تواصل الاستغلال والاستبداد(٢).

**أشكالُ التحليل الفني :**

يقصد بالتحليل الفني، النقد الذي يتناول الرواية وفقَ منهج نقدي معروف، يتجنّب فيه الناقد الأحكامَ الذاتية والقاطعة. وبدايةً فإنّ النقد الفني الذي تناول الرواية أكبرُ بكثير من النقد الأيديولوجي والديني، وهو ما يدلّ على وعي النقاد والمتلقين، حيث لم يؤثر النقد الأيديولوجي والديني كثيرًا في توْجيههم والتأثير عليهم، فقرأوا الرواية على أنها عملٌ فني بالمقام الأول، وليست عملًا فكريًّا.

---

(١) السابق: ص ٣٤.

(٢) إبراهيم فتحي: نجيب محفوظ والوعي الثوري، من كتاب: نجيب محفوظ والثورة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠١٢ م، ص ٢٣.

وسوف أتناول هنا أبرز هذه الأعمال، وأهمّ ما أضافه أصحابها في هذا المجال.

ومِن أهمّ هذه الدراسات التي تناولت الرمزَ والرمزية في أدب نجيب محفوظ، دراسة الدكتور سليمان الشّطي. وقد صدرت الطبعة الأولى لدراسة الشطي عام ١٩٧٦ م، أي بعد نحو ثمانية عشر عامًا على صدور الرواية، ولعلّ هذه الفترة كانت كافيةً لتشكيل رؤيةٍ نقدية واضحة للباحث، خاصة بعد أن تبلورت الآراءُ النقدية والفكرية حول الرواية بشكلٍ واضح على النحو الذي أشرنا إليه.

يرى الشطي أنّ الرواية تقدّم قضية الإنسان منذ نشأته، ومرورًا بالقيم الكبرى المتمثلة في الرسالات الكبرى، وانتهاءً بالعصر الحديث الذي اتّخذ العلم شعارًا له. فهي قصة عن الإنسان وصراعاته وآماله وتطلّعاته وليست قصة الجبلاوي، وإن كان حضوره في الرواية ظلّ مصدرَ إلهام وباعثًا على المحبة والرحمة. ويؤكّد الشطي على أنّ الرموز في الرواية واضحة ومعروفة للجميع؛ فأدهم هو الممثّل لشخصية آدم عليه السلام، وأميمة زوجته حيث يضعنا هذا الاسم أمام الأمومة بتصغير محبّب.. إلى آخر ذلك ممّا لا يفيد التجربة النقدية في شيء «وعلى الناقد الجادّ أن يشغل نفسه بدراسة ما وراء هذه الحوادث من معان»[1].

(١) د. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٧٦، ص ١٨٨.

وبعد هذه النقطة التأسيسية، حاول الشّطي أن يقدّم قراءةً فنية من أجل الوصول إلى ما وراء هذه الحوادث من معان، ولم يشغل نفسَه بتتبع المطابقة الموجودة بين الرواية والنصوص الدينية، كما رأينا عند الدكتور شلبي مثلًا، فبإمكان أيّ قارئ بسيط أن يهتدي إلى ذلك دون جهد. وأول هذه المعاني أو الرموز التي أشار إليها، هو البحث عمّا يرمي إليه الكاتب من اختيار الجبلاوي لأدهم لإدارة الوقف، حيث يرى أنّ إدارة الوقف تشير إلى التكليف الذي هو قدر الإنسان، ثمّ مواجهة المصير الذي سيترتّب على هذا التكليف. فالقيمة الإنسانية تأتي من العمل ومن الصواب والخطأ والاستغفار، على أنّ نجيب محفوظ لم يجعل الاختيار لأدهم عشوائيًّا أو مجاملة له، وإنما ربطه بالمعرفة والعمل وهما أهمّ ما يميز الإنسان عن كلّ الكائنات. وبذلك لا يقدّم محفوظ رؤية حرفية أو يستنسخ النص القرآني والحدث التاريخي، ولكنه قدّم تفسيره وفهمه الشخصي لتلك النصوص التي تتفق مع رؤيته الكلية كما يرى الناقد(١).

وكذلك يقدّم الكاتب من خلال قصة إدريس وأدهم تفسيره ورؤيته الخاصة لتلازم الشر والخير. فهُما مُتجاوران ومتعايشان ما دامت الحياة، أمّا أكبر خطيئة ارتكبها أدهم واستحقّ عليها الطرد من البيت الكبير وفْق تفسير

---

(١) السابق: ص ١٨٩ – ١٩٠ (بتصرف).

الكاتب، فقد تجسّدت في خيانة الأمانة، بعد أن استجاب لتحريض إدريس، ووجدَ ذلك التحريض صدًى في نفسه ونفس زوجته[١].

ويكشف التقابل بين شخصيتي قدري وهمام (قابيل وهابيل)، عن تفشّي هذا العنصر المظلم في نسل الحارة ليصبح من الطبائع الثابتة. فقد كان قدري ناقماً على الجبلاوي وعلى أبيه، ويعكس اختيار الجبلاوي لهمّام وفتح باب البيت الكبير أمامه، تأكيد الكاتب على رعاية الصفات الخيرة والطيبة التي يمثّلها همّام، والتأكيد على الوشائج الواصلة بين الخلاء وبين البيت الكبير. أمّا مصرعه وقتله على يد أخيه فيرى فيه الشّطي إشارة إلى اغتيال القيم الخيرة في نفس الإنسان، ولذلك لم تشهد الحارة إلّا الفتوات، وهذه الجريمة تشير إلى هزيمة الإنسان المستمرة، كما ترمز لتسلط الظلم وفقدان الأمل[٢]، ويعود همام محمولاً على عنق قدري، كنايةً عن تحمّله مسئوليته الكاملة على هذه الأرض، فعلى القاتل أنْ يحمل ضحيته[٣].

ولا تخفى المعاني الكامنة في هذه النصوص المتناثرة على القارئ، حيث تحوّلت هذه الرموز المستمدّة من التراث الإنساني إلى معانٍ مكثّفة، تكشفها الكلمات المشحونة، وهو ما حاول الشطي استخراجه والوقوف عنده. »

(١) السابق: ص ١٩١.

(٢) السابق: ص ١٩٣ – ١٩٥ (بتصرف).

(٣) السابق: ص ١٩٥.

فأدهم يشخّص حالة الحارة وهو يسمع صوت إدريس العالي والقهقهة، فقد أصبح المنبوذ جزءًا من الحارة واسمًا بارزًا، بينما ينزوي أدهم جريحًا في نفسه وجسده[١].

ولم يكن يأس أدهم بسبب هذه الأحداث الجسام والمصائب التي أحاطت به، يأسَ قنوطٍ أو فقدانًا للأمل، ولكنه كان كابوسًا طارئًا وعارضًا.

وقد قسّم الشطي دراسته للرواية إلى ثلاثة أقسام، الأول: بعنوان (أدهم: الإنسان في محنة الاختيار. وتناول فيه طبيعةَ بناء الشخصية على المستوى التاريخي والروائي والرمزي، والثاني: وعنوانه (ترسيخ القيم) وتناول فيه شخصيات كلّ من: جبل ورفاعة وقاسم (موسى وعيسى ومحمد) عليهم الصلاة والسلام، وقد تحدّث فيه عن الأسباب التي أدت إلى تكرار محاولات الإصلاح. والثالث: بعنوان (عرفة: الوسيلة والإخفاق، وتناول فيه شخصية عرفة وما ترمز إليه)[٢].

وفي القسم الخاص بأدهم وذريته والصراع الذي قام بينهم وبين إدريس الذي يرمز إلى الشر، يقوم الناقد باستخراج الرّمز الكامن وراء كلّ حدث روائي، ثمّ يخلص إلى أنّ معطيات هذا القسم، وإنْ كانت ترسم المواجهةَ

---

(١) السابق: ص ١٩٦.

(٢) انظر الرمز والرمزية: ص ١٩٧ – ٢١٠.

كقدر، فإنّ اليأس لا يعني أبدًا النهاية. فهذا الذي قدم الصراع في قسوته ودماره، يقدّم لنا في النهاية نقطة مضيئة تمثّل البذرة الأولى للأمل. يأتي الجبلاوي أخيرًا ليعفو وليبدّد هذا اليأس[١].

ويرى الشّطي أنّ (جبل) يمثل أول حركة اتصال بين البيت الكبير والحارة، وهو ما يؤكّد على أنّ القدرة الإنسانية وإرادتها الخيرة تتطابق مع إرادة القدر، وليس بينهما تنافر. وعلى الرغم ممّا كان يتحلّى به من قوة، كما أنه تربّى في بيت الناظر، لكن إحساسه بالمجموع كان أكبر بكثير من إحساسه بنفسه، فقد اختار الانحيازَ إلى القيم الرفيعة وسعى لترسيخها، وكانت أولُ معركة له مع الثعابين، وهي ترمز إلى الشرّ الراسخ في النفوس، ولم يستخدم قوته في ظلم أحد، وإنما كانت قوة عادلة من أجل إقرار الحقوق[٢].

أمّا (رفاعة)، فقد جاء بعد موت (جبل) وعودة الظلم إلى الحارة، وكان يحمل مبادئ (جبل)، ولكنه اختار طريقًا آخر للإصلاح، حيث دعا الناس إلى الانصراف عن الطمع، وبثّ روح المحبة بين الناس «فعنصر الشرّ يمكن استئصاله ابتداء من النفس، وقوة الإنسان تبدأ من هذه النقطة حيث يواجه هذه العناصر بذاته»[٣].

---

(١) السابق: ص ١٩٧.

(٢) السابق: ص ١٩٩ – ٢٠١ (بتصرف).

(٣) السابق: ص ٢٠٥.

إنّ إصلاح الفرد، وردّ الظلم، والقضاء على الفساد، والبحث عن السعادة لأهل الحارة، أهداف اتّفق عليها كلّ من جبل ورفاعة، وإنِ اختلفا في الوسيلة.

وبعد أن فرغت الدعوة التي رسمها كلّ من جبل ورفاعة من محتواها الحقيقي، وصارت شكلًا دونَ معنى، وتعدّدت التفاسير واختلفت الآراء حولها، جاءت حلقة جديدة على يد (قاسم)، وهي تتّسم بالشمولية والعدالة وتحقيق الكرامة والسعادة والقضاء على الفتوات. ويرى الشطي أنّ الدعوة التي حملها قاسم كانت متطابقةً مع مرحلتها ودوْرها الخاص، فقد أكملت ما سبقها وأعطتْ للقيم معناها العام والشّامل. كانت القيم السابقة محدودةً تركّز على جانب بعينه، القوة والنظام عند (جبل)، والمحبة وإصلاح النفس عند (رفاعة)، وكانت لأناس مَحدودين. أمّا (قاسم) فاتّسمت رسالته بالشمول والاهتمام بالكلّ، وهو بذلك يحقّق وصيّة الجبلاوي، التي صرّح فيها بأنّ أبناء الحارة أحفاده على السواء[١].

وعلى الرّغم من تعدّد الرسالات ودعوات الإصلاح على يد (جبل ورفاعة وقاسم)، فقد ظلّت الحارة تعيش في بؤس وحرمان، وهذا لا يعني أنّ هذه القيم فاشلة كما ذهب إلى ذلك غالي شكري والنقاد الأيديولوجيون، ولكنّ

(١) السابق: ص ٢٠٨.

الفشل كان نابعًا من الحارة ذاتها، لذلك اختتم الكاتب كلّ قسم من الأقسام الخاصّة بكلّ من جبل ورفاعة وقاسم بحسرة على النسيان، نسيان العدل والقيم والمساواة. فالشخصيات الثلاث تقدّم شيئًا متكاملًا، كلّ واحد منها يكمل خطّ الآخر على الأرضية العامة نفسها التي تجمع بينهم، ويقدّمون أسلوبًا للحياة(١).

ويمثّل (عرفة) حلقة أخيرة من سلسلة الصراعات التي تخوضها الحارة من أجل القضاء على البؤس، لكنّه يسلك طريقًا أخرى غير تلك التي سلكها سابقوه، فلقد انسلخ عن انتمائه إلى الجد الأكبر الجبلاوي، وتخلّى عن القيم السابقة التي حاول جبل ورفاعة وقاسم ترسيخها. ويرى الشطي أنّ انتماء عرفة للحارة كان مشكوكًا فيه، فقد كان يرتدي جلبابًا ترابيّ اللون حين قدم إليها، إشارة إلى منطلقه الأرضي(٢).

وعرفة من وجهة نظر النّاقد لا يمثّل جوهر العلم، ولكنه يقدّم صورة العلم السائدة حيث تخلّى عن البيت الكبير/ الدين، فجرّه ذلك إلى الوقوع في الشرّ ذاته(٣).

---

(١) السابق: ص ٢٠٩.

(٢) السابق: ص ٢١٠.

(٣) السابق، ص ٢١١.

ومِن الإشارات التي أوْردها نجيب محفوظ التي تشير إلى مسلك عرفة المخالف لَمَن سبقه، ضيقه بحكايات الرّباب والقصص التي يحكيها أهل الحارة، ومداعبته للجانب الحيواني في رجال الحارة، ومحاولته اقتحام العالم الخاصّ للجبلاوي للاطّلاع على شروط الوقف. ويرى الشطي أنّ الفرق بين رغبة أدهم في الاطّلاع على شروط الوقف ورغبة عرفه مختلفة أشدّ الاختلاف، فقد كان أدهم مسكونًا بهاجس المعرفة، ولم يفقدِ احترامه ولا تقديره لأبيه، بينما كانت النفسية التي انطلق بها عرفة نحو الجبلاوي نفسيّة شاكّة قلقة لا تسلم بشيء[1].

وأمّا شخصية الجبلاوي، التي اختلفت التأويلات والتحليلات بشأنها، حيث هي عند بعض النقاد رمزٌ للإله، وعند آخرين تمثّل المطلق بالنسبة للإنسان، فإنّ المؤلف يرى من خلال التطور الحادث في شخصيّته، أنّ الجبلاوي رمزٌ للدين ذاته ولفكرته الصافية «وأمّا جريمة القتل التي كان عرفة سببًا مباشرًا لها، فقد تمّت حين قضى عرفة على الخادم الأسود، تعيس المنظر، فأدّى هذا إلى موت الجبلاوي. فهذا الخادم ما هو إلّا الصورة المتحقّقة في الحارة من الدين. هذه الصورة التعيسة هي ما تبقى من جوهر الدين، فبقيت الحكايات وذابت مفاهيمها الحقيقية[2].

(١) السابق: ص ٢١٣.

(٢) السابق: ص ٢١٧.

لقد أراد عرفة أو العلم القضاء على طقوس الأديان وخرافاتها فقضى على الأديان ذاتها. وهنا تكمن الخطورة، ولذلك كان همّه الأول بعد أن علم بموت الجبلاوي أن يعيد الحياة له، ولم تطبْ نفسه إلّا بعد أنْ علم أنّ الجبلاوي ماتَ وهو عنه راض، كما أنّ عرفة اكتشف بعد موت الجبلاوي أنه قد عجز عن تحقيق السعادة لأهل الحارة أو أنْ يحلّ محلّه، وهذا ما يعني أنه من المستحيل إلغاء وجوده، أو الحلول محلّه[١].

وتمثّل شخصية (عواطف) الجانبَ العاطفي في حياة الإنسان، وهو جانبٌ مكمّل لشخصية الإنسان العلمية التي يمثّلها عرفة، بينما تشير شخصية (حنش) إلى الجانب الفكري الجادّ والمستقيم[٢].

ولا شكّ أنّ هذه القراءة الفنية تعدّ خطوةً مهمّة على الطريق الطويل والمستمر، الذي تناول هذه الرواية المهمّة، وفق مناهج وتحليلات شتى.

وتعدّ قراءةُ الدكتور نبيل راغب لرواية أولاد حارتنا من القراءات المهمّة في هذا الباب، حيث ركّز في كتابه (قضيّة الشكل الفني عند نجيب محفوظ) على مسألة الرمز الفني في الرواية، وهو يرى أنّ هذه الرواية تعدّ تطورًا حقيقيًّا في مسيرة الكاتب وخروجًا على المألوف، حيث اعتمد على الجانب

(١) السابق: ص ٢١٨.

(٢) السابق: ص ٢١٩.

الميتافيزيقي الرمزي، وتلاشى الجانب الاجتماعي والتاريخي، لأنّ التاريخ الإنساني قد تحوّل برمته إلى مضمونٍ شامل للرواية[1].

ويرى راغب أنّه لولا توظيف نجيب محفوظ الناجح لهذا المنهج الرمزي، الذي يربط الرواية مِن أوّلها إلى آخرها، فإنّ الرواية كانت ستتحوّل إلى مجرّد سردٍ مسطّح لنقاط التحول التي مرّت بها الإنسانية على مرّ التاريخ. وقد ساعد الكاتب على هذا التوظيف الناجح، نظرته الشمولية إلى الكون والأحياء، وإيمان محفوظ بأنّ للتاريخ قوانينه وضوابطه، التي لا يمكن أن يسيرها فرد واحد، مهما بلغ شأنًا، ومهْما كانت قوته وجبروته وطغيانه. وهو يرى أنّ العلم إذا كان قادرا «على منهجة حركة الكون والأحياء، فالفنّ قادر على تجسيد هذه الحركة الميتافيزيقية وتحويلها إلى كيان ملموس، وتجربة نفسية تهزّ وجدان القارئ، وتجدّد من نظرته إلى الحياة، وهذا ما حاوله نجيب محفوظ في أولاد حارتنا، من خلال المنهج الرمزي الذي سيطر على كلّ جزئيات الشكل الفني للرواية» [2].

---

(١) د. نبيل راغب : قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ- دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨ م، ص ١٥ – ٢٢٥.

(٢) السابق: ص ٢٢٧.

ويبدأ المنهج الرمزي كما يرى الناقد من العنوان؛ فالأولاد: هم البشر سواء كانوا حكامًا أو محكومين، والحارة هي العالم أجمع، فالارتباطُ بمكان معيّن جّنب الرواية عنصرَ التعميم بالحديث في المطلق، حتى أنّ الراوي نفسه هو أحد أبناء الحارة[1].

وقد ألحّ الناقد على التأكيد عند قراءة الرواية، على عدم النظر إلى جزءٍ واحد من التاريخ الإنساني بمعزلٍ عن الأجزاء الأخرى، حتى ندرك المغزى الكامن وراء حركة التاريخ، وبذلك يصبح الشكل الفني لرواية أولاد حارتنا مثل القطار الذي يركبه القارئ كسائح في رحلة الحياة منذ بدء الخليقة، وسوف يمرّ بمحطات في الطريق (هي الأحداث ونقاط التحول)، متمثلة في العصور المتوالية التي مثّلها أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة، وسرعان ما تختفي، ولكنها في الواقع الزمني لم تختفِ مطلقًا [2].

إنّ الشكل الفني في رواية أولاد حارتنا لم يكنْ لينجح، لو اتّبع فيه نجيب محفوظ الحبكة التقليدية، فعلى الرغم من أنّ الرواية عالجت موضوعًا وأحداثًا تنتمي إلى الماضي، لكنها تعيش في وجدان الفرد وتمتدّ إلى الزمن الحاضر، وإذا كانت الرواية تتكون من خمسة فصول متتالية، إلّا أن كلّ حكاية لا تكرّر

(١) السابق: ص ٢٢٨.

(٢)السابق: ص ٢٢٩.

الحكاية التي سبقتها، ولكنها تضيف إليها بعدًا دراميًّا جديدًا؛ بحيث تتكامل أمامنا النفس البشرية بكلّ صراعاتها وتناقضاتها، التي تجمع بين الخير والشر أو بين الروح والمادة [١].

ولكي تفهمَ حركة الزمن أو حركتنا نحن أمام الخلفية الزمنية، فلا بدّ أنّ نراه على امتداده في ضوء منهجٍ علمي محدد، وهذا ما قصده نجيب محفوظ عندما قرّر تسجيل قصة البشرية، طبقًا لنظام معيّن لا يخضع للأهواء الشخصية والتحزّبات المؤقتة.

إنّ حركة الأرض حول محْورها ثمّ حوّل الشمس هي التي تمنحنا الإحساس بمرور الزمن، ويعتقد محفوظ أنّ الفنّ قادر على تحويل هذا الإحساس المجرّد إلى شيء ملموس يسهل استيعابه وإدراك معناه. وهذا ما حاول كلّ مِن أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة القيام به، فقد وجدوا أنّ قصور الإنسان فكريًّا وعاطفيًّا قدْ أدّى به إلى الاقتراب من عالم الحيوان، الذي لا يعترف إلّا بالقيم البيولوجية والفسيولوجية، وهي التي تبدأ في لحظةٍ زمنية معينة عند ميلاد الكائن الحي، وتتوقف تمامًا عند انتهاء حياته، أمّا القيم الروحية والفكرية والعلمية التي جاء بها كلّ من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة، فهي التي تمكّن الإنسان من تجديد موقعه ووجوده على خريطة عصره. وهذا

(١) السابق: ص ٢٣١.

هو الدور الذي قام به الشكلُ الفني في الرواية، فقد تحوّل الزمن إلى تيار هادر مسموع، وخاصّة عند الانتقال من حكايةٍ إلى أخرى، بينما ساعدت الرموز والمواقف الدرامية على تجسيد هذا التيار[(١)].

ويرى راغب أنّ العلاقة العضوية بين حكايات أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة، رغم أنها قد تبدو منفصلة ومتتالية، قد اعتمدت على إحساس الإنسان بالزمن، فالبشر – على اختلاف نظرتهم وإحساسهم بالزمن – إلّا أنه لا يمكن للإنسان أنْ يوجد خارج إطار زمنِه هو، بصرف النظر عن الإطار المطلق للزمن. وأولاد حارتنا محاولةٌ روائية تحمل في ثناياها الكثيرَ من الطموح لتجسيد وبلْورة هذه العلاقة التي تربط بين هذه الإطارات النسبية للزمان والمكان[(٢)].

إنّ الخط الدرامي الذي يربط بين الحكايات الخمس، لم يكنْ صادرًا عن الشكل الفني للرواية، بقدْر ما كان نابعًا من مفهوم نجيب محفوظ للتاريخ الإنساني. ويرى نبيل راغب أنّ الرواية تبدو أحيانًا، وكأنّها محاولة لإلباس التاريخ ثوبًا رمزيًّا، دون محاولة لإعادة تشكيله، حتى يتحوّل إلى مادة دراميّة صالحة لتكوين الشكل الفني. وبذلك فإنّ نجيب محفوظ لم يستخدم سوى أداةٍ واحدة من أدوات التشكيل الفني، وفيما عدا الأداة الرمزية فإنّ تسلسل

(١) السابق: ص ٢٣٠.

(٢) السابق: ص ٢٣٢.

الأحداث يسير على المستوى التاريخي البحت. وبالطبع فإنّ الشكل الفني يحتاج إلى أكثر من أداة لكي يحتوي على أكثرَ من بعد. فالبعد الرمزي وحده ليس كافيًا لإقامة صرح رواية بهذه الضخامة، لأنه تسبّب أيضًا في تحويل الشخصيات الحية إلى رموز مجرّدة، لا نرى منها سوى الدلالة التاريخية. ولكن لا يعني هذا أنّ الشكل الفني قد تحطّم تحت وطأة السّرد التاريخي الضخم، ولم تصبح له ملامح مميزة تمنحه الوحدة العضوية، فمن الواضح أن حبّ الراوي للعلم وإيمانه الكبير به، هو الذي منح الرواية وحدةً بدأت وانتهت به»[1].

ويرى راغب أنّ راوي أولاد حارتنا يلتزم الموضوعيةَ العلمية، ويتجنّب الذاتية في أكثر أجزاء السّرد، وذلك لأنّ قيمة الفرد في مثل هذه الروايات تتحدّد بما يؤديه من أجل الآخرين، وليس من أجل مجْده الشخصي، وهذا ما ينطبق على كلّ من جبل ورفاعة وقاسم وعرفة، وفي أحداث الرواية بشكل عام؛ حيث إنّ خطّ الصراع الرئيسي الذي سيسري بطول الرواية، هو الصراع بين المعرفة الموضوعية المستنيرة القائمة على العلم والمنطق، وبين القوة الذاتية الغاشمة القائمة على الحقد والبطش، فقد مثل كلّ مِن أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة الطرف الأول من الصراع، بينما مثلت الأجيال التي عاصرتهم الطرف الثاني، أي أنه كان صراعًا بين العلم والجهل، بين الروح والجسد[2].

---

(١) السابق: ص ٢٣٣.

(٢) السابق: ص ٢٣٥.

ولم يهمل الناقد الحديث عن مواقف الشخصيات والأحداث الروائية وما ترمز إليه؛ فاحتفاء الشبّان بحنش وانضمامهم إليه يعكس إيمانَ الراوي المطلق بالعلم، والراوي في هذا لا يفرق بين العلم والإيمان؛ إذْ هما وجْهان لعملة واحدة، ولذا نستطيع اعتبارَ الدور الذي قام به عرفة في نهاية الرواية مكملًا للأدوار التي قام بها جبل ورفاعة وقاسم «فكلّ مِن العلم والإيمان يهدفان إلى المزيد من المعرفة بالعالم الميتافيزيقي متمثلًا في الذات العليا او العلة الأولى، وبالعالم الفيزيقي متمثلًا في الكون الذي نلمسه ونحيا فيه»[(١)].

إنّ الرواية هي ملحمةُ البحث عن الفردوس المفقود، فالشخصيات ملحميّة لأنها ليست على استعدادٍ للتطوّر والتغير، بل تظلّ كما هي ثابتة على مبادئها وخصائصها، حتى لو أدّى الأمر إلى القضاء عليها وإنهاء حياتها. لقد لقى أبطالُ الرواية العنتَ وكلّ ألوان الاضطهاد من أجل الارتقاء بالإنسانية إلى وضع أفضل[(٢)].

إنّ الرواية تطرح من خلال شخصية أدهم الذي طُرد من البيت الكبير، وكان يتمتع فيه بالغناء والرّاحة، فكرة على قدرٍ كبير من الأهمية، وهي أنّ على الإنسان لكي ينجح في هذه الحياة ويحقق الفردوس المنشود؛ عليه أن ينصَبَ

(١) السابق: ص ٢٣٥.

(٢) السابق: ص ٢٣٦.

ويتعب. أمّا الحلم الهروبي الذي تجسد في الغناء والتطلع إلى الحديقة والماضي فهو وحده لا يكفي. وقد سعى جبل ورفاعة وقاسم وعرفة إلى تلقين أهل الحارة والبشرية على حدٍّ سواء، أنّ تحقيق الفردوس المفقود رهنٌ بقيَمٍ ثلاث هي: الإيمان والعلم والعمل. وقد استعان محفوظ بشخصية شاعر الربابة لكي يروي للأجيال حكاياتِ المصلحين السابقين، حتى تكون لديهم رؤية شاملة وعميقة تجنّبهم التفكير السطحي، وعن طريق شاعر الربابة جاء بناء الرواية متماسكًا، وتغلُبُ عليه الوحدة[١].

فالتاريخ هنا لا يسير في خطّ مستقيم، لكنه يدور ويتفاعل بناء على علاقة جدلية، وأيضًا فإن الخلفيّة الوصفية الواقعية تزيد من اقتناع القارئ بما يجري أمامه، رغم أنّ المضمون ميتافيزيقي من الطّراز الأول، فالمؤلف يستغلّ الحواس الخمس عند القارئ، لكي ينفذ إلى عقله وقلبه من أقصر الطرق وبأسرع الوسائل؛ لأنّ التجربة السيكولوجية والحسيّة جعلته يعتبر الموقف أمرًا واقعًا، وما عليه إلّا أن يفهمه، بل إنّ هذه اللمسات التشكيلية ترتفع في بعض الأحيان إلى درجة الكثافة الشعرية المشحونة بالمعاني وظلالها، بالصور وألوانها، بالإيماءات ولمساتها»[٢].

---

(١) السابق: ص ٢٣٩.

(٢) السابق: ص ٢٤٠.

ولا شكّ أنّ هذه اللمسات التشكيلية قد منحت الرواية الإيقاع المميز لها، بحيث كان نجيب محفوظ يستعين بها كلّما أحسّ أنّ الشكل قد أصيب ببعض النّتوءات والأورام بسبب المضمون، ولكن الارتباطَ الوثيق والعضوي بين التشكيل الدرامي والمضمون الفكري، ساعد إلى حدٍّ كبير على تجنّب السّرد التاريخي المسطّح، وهو ما يؤكّد على جدية محفوظ في إخضاع المضمون التاريخي في أولاد حارتنا لحتميّات التشكيل الرمزي والبناء الدرامي لها[1].

ويقدّم الدكتور حسن حنفي قراءةً فلسفية للرواية؛ حيث تقوم بنية الرواية وموضوعها عنده على التعبير عن موضوع الدين والتقدّم، أو الدين والصراع الاجتماعي، أو الدين والثورة. إنّ الدين- كما يرى حنفي- هو أسرعُ وسيلة للسلطة؛ إذْ يعطيها الشرعية العقلية والوجدانية، ويدعو إلى الاستسلام والطاعة لها على نحْوٍ دائم، فلا تبقى السلطة قائمة فقط على القهر والاغتصاب، ممّا يدفع إلى ثورة المضطهدين. ومن ثمّ يبدأ التحرّر بنقد الدين من أجل نقد المجتمع، وتفويض الشرعية الدينية للقهر والاغتصاب حتى تنهار أنظمةُ القهر والطغيان[2].

---

(١) السابق: ص ٢٤١.

(٢) د. حسن حنفي: (السقوط والخلاص: قراءة في رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣، العددان الثالث والرابع، يناير/ مارس، أبريل/ يونيو ١٩٩٥، ص ٢٨٤.

ويرى حسن حنفي أنّ أولاد حارتنا تقوم على فكرة فلسفية دينية، تعتمد على قصة طرد آدم وزوجته من الجنة، بناءً على الحسد والغواية، ثمّ هدايتهما من جديد عن طريق رسالات الأنبياء المتتالية، فالرواية تقوم على مفهومي (السقوط والخلاص) أو (الخطيئة والفداء)[1].

وينفي حنفي فكرةَ المطابقة الحرفية بين الرواية وبين مصادرها الدينية في قصص الأنبياء، وإلّا لتحوّلت الرواية إلى كتاب في التفسير أو السيرة. المهمّ هو المغزى والهدف والقصد، فحارة نجيب محفوظ تروي قصة الإنسانية ووعْيها وصراعها ضدّ السلطتين الدينية والسياسية من أجل التحرّر، والذي يقوم بتدوين قصّة الحارة راوٍ من نوعٍ خاص «فهو أحدُ أصدقاء عرفة الذي يرمز إلى العلم، فالعلم هو الذي يدوّن ويحفظ الذاكرة، وهو الذي يملك الرواية الصحيحة تاريخيًّا، بعيدًا عن أهواء المؤرّخين وأخطاء الرّواة»[2].

لقد اختار حنفي قراءةَ الرواية وفق المنهج الفلسفي، نظرًا لطبيعة الرواية وبنائها الديني والفلسفي الواضح؛ حيث تقوم الرواية على حركتي السقوط والرفع، أو الخطيئة والفداء بلغة اللاهوت المسيحي عند هيجل. فأدهم يمثل السقوط أو الخطيئة الأولى، التي استحقّ من أجلها الطرد والحرمان والهبوط

(١) السابق: ص ٢٨٥.

(٢) السابق: ص ٢٨٦.

إلى الأرض، وجبل ورفاعة وقاسم ثلاث تجارب لمحاولة الخلاص والرفع والعودة إلى الفردوس المفقود وبثلاث وسائل مختلفة»[1].

وقد أخذت الحارة اسمها من الجبلاوي، وكان الدين جوهرَها وحياتها، وبه تُعرف، وبفضلها أصبح لها تاريخ.. ويرى حنفي أنّ الجبلاوي وإنْ كان يتّصف بصفات الله[2] إلّا أنه ليس هو الله في ذاته، بل الله كما يتصوّره البشر سلطانًا على العالم[3].

---

(١) السابق: ص ٢٧٨ . كانت وسيلة جبل القوة وهي تتناسب مع الناظر، الذي كان يستخدم البطش والقوة في قمع أهل الحارة، وهو لم يستخدمها لمكاسب شخصية، وإنما من أجل التصدّي للناظر، واستعادة حقوق أهل الحارة، وإعطائهم حقّهم في الوقف، وأمّا رفاعة فقد استخدم المحبّة والرحمة، وحاول إصلاح النفوس قبل أن يطالب بحقهم في الوقف، لأنه كان يرى أنّ الوقف لا يجلب وحده السعادة، وأمّا قاسم فقد جمع بين القوة والرحمة، وهو ما يشير إلى شمولية رسالته ودعوته.

(٢) يذهب حنفي إلى أنّ الجبلاوي ليس هو الله في ذاته، بل هو الله كما يتصوره البشر كسلطة قاهرة، وما يتم باسمه من تسلط وقهر وجبروت من السلطة الدينية، مثل نظار الوقف، خليفته في الأرض. أمّا الله في ذاته فإنه يرد على لسان كلّ الشخصيات معبرًا عن أمانيهم وتمنياتهم، يتعالى عن الوصف. وقد ورد لفظ الله ١٢٨ مة، ولفظ الرب ٢٤ مرة، ولفظ المولى ٦ مرات، وألفاظ الوالي، خالق الكون، ومن في السماء، والحي الذي لا يموت، كلّ منها مرة واحدة، ويرد على كلّ لسان، بما في ذلك المعارضون لإرادته، إذ يقول إدريس: «وليفعل الله ما يشاء» إلخ، ص ٣١٣.

(٣) السابق: ص ٢٢٨.

إنّ سقوط أدهم بسبب استجابته لغواية إدريس، وما تبعه من طرد من البيت الكبير، تلته محاولةٌ للخلاص، وقد جاءت هذه المحاولة للخلاص عن طريق العلم والاعتماد على النفس، وعدم الابتعاد عن البيت الكبير وإلّا هلك، وهو ما يشير إلى دور الدين في حياته، كما أنه تعلم من الدروس واتّخذ من الأمانة شعارًا له هو وذريته، على العكس من إدريس الذي لم يحاول النهوض من سقوطه، بل كان معترضًا دائم الاعتراض وناقمًا على الجبلاوي، وقد ورث قدري منه ذلك، فكان لا يعترف بجدّه، وملأ الحسد قلبه من أخيه همام، وهو ما يمثل الصراع بين الشرّ والخير «وهذا يمثل السقوط الذي يجسده ضعف البشرية في أهوائهم: الحسد والغيرة والغواية والخوف والطمع والجبن. وهكذا نشأت الحارة من هذه القصة الأولى، الحسد؛ حسد الأخ الأكبر للأخ الأصغر، والغواية هوًى بشري آخر، وهي ليست فقط من الخارج بل من الداخل»(١).

وقد تكرّرت قصص السقوط بعد موت أدهم مرارًا، كما تكرّرت محاولات الخلاص، وقد وقع السقوط بعد موت أدهم، حين ضاع حقّ آل حمدان في الوقف، وتمرّغوا في تراب القذارة والبؤس، وتسلّط عليهم فتوة ليس منهم، بل من أحطّ الأحياء، ويأتي الخلاص من قلب هذا الواقع، حين

(١) السابق: ص ٢٩٠.

تبدأ بذور الثورة والتحلّل والاعتراض والوعي بالسقوط وبالمثال الضائع، وقد بدأ جبل تخليصَ الناس من الثعابين التي كانت قد بدأت بالانتشار، كما وضع القوانين وشريعة العدل حتى يعيش الناس من بعده في أمنٍ وسعادة.

وعادت الحارةُ إلى السقوط بعد موت جبل؛ حيث عمّ الظلم وساد التسلط من قبل الناظر والفتوّات، وانغمس الناس في ملذّات الحياة. إنّ السقوط هنا كان نتيجة الأهواء البشرية: الحسد والغيرة والغواية، لذلك جاءت محاولة الخلاص على يد رفاعة عن طريق تخليص الحارة من آثامها وشرورها بتعلّم الزار، وإيثاره المحبّة والسلام على القوة والعنف، وهو بذلك لم يكن شخصًا ضعيفًا كما يتصوّر بعضهم، ولكنّه نقل المعركة من ميدانٍ إلى ميدان، من الخارج إلى الداخل، ومن المادة إلى الروح، ممّا يتطلّب شجاعة أسمى وقوة أكبر.

وسقطت الحارةُ من جديد بعد موت رفاعة، وعادت إلى سابق عهدها، وجاءت محاولة الخلاص عن طريق قاسم، الذي كان همّه الاجتماعي هو البحث عن السعادة للجميع، وأنّ الناس جميعًا في نظره هُم أبناء الجبلاوي، ومِن ثمّ فهم يستحقّون أن ينعموا بوقفه، ولم يفكر قاسم في نفسه، بل في القضاء على الفقر والجهل والمرض. وإذا كان قد جبل استخدم القوة، ومال رفاعة إلى الرحمة، فإن قاسم جمع بين الاثنين وأرسى مبادئ العدل والمساواة، وهو يستخدم القوة عند الضرورة، بينما يشيع الحبّ في كلّ الأوقات. وقد

استطاع عن طريق العدل وعدم التمييز بين حي وحي، ولا بين رجل وامرأة، أنْ يخلّص الحارة من النظار والفتوات إلى غير رجعة، ولم تشعر الحارة قبل قاسم بالسيادة وعزّة النفس والإخاء والمودة والمساواة.

ويتكرّر السقوط بموت قاسم، وتعود الحياة كما كانت من قبل، ولم يبق من أمر جبل ورفاعة وقاسم، سوى حكايات تُحكى وذكريات يتغنّى بها الرباب. وهنا تكون محاولة الخلاص عن طريق (عرفة) الذي يرمز إلى العلم والمعرفة، وكانت أوّل مشكلة أراد عرفة مواجهتها من أجل خلاص الحارة، هي كبر سنّ الجبلاوي، كما أنّ الماضي لا يعود بالحكايات، وقد ركّز عرفة علاجه على الأبدان، لا على النفوس والأرواح، كما كان يفعل جبل ورفاعة وقاسم. وحاول عرفة الحصول على شروط الوقف، التي من أجلها طرد أدهم من البيت الكبير، ولعلّ في هذا إشارة إلى اعتماد العلم على اليقين والتحقق والتجربة، وليس على السماع والاعتماد على حكايات الرباب[١].

ويرى حنفي أنّ الجبلاوي بحسب ما وصفته الرواية، طيب يحب أهل حارته ويبحث عن سعادتهم، وقد مات متأثرًا بموت خادمه العجوز، فهو يموت إذا مات الإنسان[٢]؛ ولذلك ظلّت الرباب تتغنّى به وتشيد بكلماته وأفعاله.

---

(١) السابق: ص ٢٩١ – ٣٠٧ (بتصرف).

(٢) السابق: ص ٣٠٧.

أمّا عرفة الذي زعم أنه يريد أن يخدم أهلَ الحارة، فقد انفصل عن الجدّ الأكبر، وبدلًا من خدمة الناس ونفعهم عاش في كنفِ الناظر، وقد كشف هذا الحدث نفاق العلماء، وليس هذا فحسب بل إنّ عواطف زوجة عرفة ضبطته بصحبة امرأةٍ أخرى، وهو ما يشير إلى أن الجنس والمال يقضيان على العلم كما قضت عليه السياسة. وينتهي الأمرُ بعرفة إلى الموت، فهل هذا إشارة إلى نهاية الدين والعلم؟ لقد حاول عرفة أنْ يعيد الحياة للجبلاوي، قبل أن يلقى هو الآخر مصرعه بالسلاح الذي اخترعه، وبدأ يغير موقفه من الجبلاوي، وهو ما يشير إلى أنّ العلم بلا دين سجين السياسة، ويكون الموت نهاية له وللجميع[1]. ولذلك فقد أكبر أهلُ الحارة ذكرى عرفة، ورفعوا اسمه فوق اسم كلّ من جبل ورفاعة وقاسم.

ويتّضح من بِنية الرواية- كما يرى حنفي- أنها تقوم على السقوط والخلاص. السقوط واحدٌ ولكنّ الخلاص ذو بِنية ثنائية كذلك. الخلاص الوقتي عن طريق الدين، والخلاص الدائم عن طريق العلم، وبذلك تغلب على بِنية الرواية البنيةُ الثنائية، ثنائية الدين والعلم[2].

ويقوم الخلاص الوقتي على جدلٍ ثلاثي استنفد كلّ محاولاته: الخلاص بالقوة عن طريق جبل، والخلاص بالرحمة كما هو الحال عند رفاعة، والخلاص

(١) السابق: ص ٣١٠.

(٢) السابق: ص ٣١١.

بالعدل عند قاسم. لذلك انتهى الخلاص الوقتي باستنفاد تجاربه واحتمالاته، وأصبح الطريقُ ممهدًا للخلاص الدائم عن طريق العلم[(١) (٢)].

لكنّ الذي يلاحَظ على هذا التحليل أنه لا يستند إلى دليلٍ من داخل النص ذاته، وإنما هو يعبّر عن وجهة نظر الناقد وأيديولوجيته وقراءته الخاصّة

(١) السابق: ص ٣١٢.

(٢) يرى الدكتور حسن حنفي أنّ الخلاص عن طريق العلم كان خلاصًا دائمًا، ويلاحظ أنّ الراوي يسمى العلم سحرًا، والعالم عرفه هو الساحر عرفة، وكأنه لا فرق بين الدين والعلم، فالسحر هو الجامع بينهما، كلاهما مفتاح سحري لتغيير الواقع والقضاء على السلطتين الدينية والسياسية، ص ٣١٣ . ويرى كذلك أنّ العلم يبدو كاللقيط الذي لا أب له ولا أم، مجهول الأصل على عكس الدين الموروث من أدهم. وقد وقع العلم سجينًا في أيدي السلطة السياسية، ولم يستطعِ التحرّر منها، بل قضت عليه السلطة السياسية وانتصرت عليه، في حين أن الدين انتصر على القوة السياسية في كلّ مرحلة، وعمّ العدل والسعادة بين الناس، ص ٣١٤ . وقد تحوّل العلم إلى مطلق مثل الدين، وطريق أوحد للخلاص، ويوتوبيا يحلم بها الناس، لذلك احتاج العلم إلى الدين من جديد، ليعطيه نسقًا من القيم؛ لأنّ العلم لا قيمة له وحده، ولا يوجد ضمان لعدم فشل الخلاص الدائم عن طريق العلم، كما فشل الخلاص المؤقت عن طريق الأديان، إن العلم مجرد تطلّع للخلاص بعد هرب حنش بالكراسة على أمل العودة. ويبدو من النّص الروائي أنّ أخلاقيات العلم أقلّ بكثير من أخلاقيات الدين، وأنّ سلوك العلماء أقلّ أخلاقية ومعيارية من سلوك الأنبياء. لم يأتِ الأنبياء للتجارة والكسب والارتزاق بالدين، في حين أتى عرفة ليكتسب العلم، ويعرضه لَمن يشاء ولأعلى سعر. ص ٣١٤.

للدين. فإنّ محاولات الخلاص عن طريق الدين لم تفشل، بل قام الدينُ بدور إيجابي من خلال مواجهة الظلم بالوسائل المتاحة، وقام المصلحون الذين يرمزون إلى الأنبياء بدوْرهم الإصلاحي، ولم يتركوا أهلَ الحارة إلّا وهُم ينعمون بالسعادة والعدل والأمان، ولكنّ المشكلة دائمًا كانت تكمنُ في أهل الحارة، ورضوخهم وعجزهم أمام الناظر والفتوات، واستسلامهم التامّ للشهوات. كما أنّ الخلاص عن طريق العلم لم يكن خلاصًا دائمًا كما يرى الناقد، فقد انحرف عرفة عن غايته، ومنح أسرار العلم للناظر والفتوات مقابلَ أن يعيش في كنفه وحمايته، ولم تجدْ محاولاته نفعًا في إخراج الحارة من بطش الفتوات[١].

وممّا يمثل رأيًا شخصيًّا ووجهة نظر خاصة بالناقد، ما ذهب إليه حنفي من أنّ السقوط الثاني الذي حدث بعد موت قاسم، كان على يدِ الخلفاء حيث تحوّلت «النبوة إلى خلافة، والخلافة إلى ملك عضود، وتحوّل الوحي إلى كهنوت، والدين إلى تسلط واستغلال»[٢].

ويخلص حنفي من تحليله المضموني للرواية إلى أنّ الدين والعلم بينهما نقاطُ اختلاف ونقاط اتفاق؛ فالدين- كما يرى حنفي- يتّجه نحو الماضي،

---

(١) يمكن الرجوع إلى ما قاله محمد حسن عبد الله وسليمان الشطي في هذا الصدد.

(٢) السابق: ص ٣١٢.

ويعتمد على الحكايات وأشعار الرباب، ويقوم على نداءٍ من الخارج، بينما العلم يتّجه نحو المستقبل وتحقيق عالم أفضل، دون العودة إلى عصر ذهبي سابق، كما أنّه يقوم على العقل والوعي بالواقع، وإدراك المستوى الفكري في المجتمع، كما أن الخلاص بالدين هو خلاصٌ وقتي بكلّ وسائله، في حين أنّ الخلاص بالعلم دائم لا ينتكس. وهناك أوجه اتفاقٍ بينهما، منها: البحث عن المجهول، وارتياد الآفاق المعرفية، بغضّ النظر عن مصدرها، الجمع بين العلم والعمل، بهدف امتلاك نواحي القوة وطرق السيطرة، التوجّه نحو التغيير والإصلاح الاجتماعي، الاعتماد على أسلوب المحاولة والخطأ، والتعلّم من الخبرات السابقة. التطلّع إلى يوتوبيا مستقبلية وعالم أفضل يتحرّر فيه البشر من كلّ صنوف القهر[1].

ولا يخفى ما في هذا التحليل من إسقاطٍ لأفكار الناقد وآرائه الخاصة على النّص الروائي دون مسوّغ فني أو موضوعي، ولكنّ محاولته مع ذلك تبقى محاولةٌ نقدية مهمّة، لها منطلقاتها ووسائلها وأفكارها الواضحة.

وأمّا دراسة الدكتور صلاح فضل عن الرواية، التي ضمّنها كتابه: شفرات النص، فتعدّ واحدة من أهمّ الدراسات وأكثرها نضجًا حول رواية أولاد حارتنا. وهو يبدأ هذه الدراسة بالتأكيد على أنّ الشفرة الدينية في الرواية

(١) السابق: ص ٣١٥ – ٣١٥ (بتصرف).

هي مجرّدُ عنصر واحد قد تمّ تحويله، بإعادة إدراجه في منظومة فنية، تبتدع شخوصها وتختار مواقفها وتبني هياكلها، وتعثر على إيقاعها الروائي وزمنها القصصي. ويعدّ إدخال نجيب محفوظ للشفرة الدينية في الرواية أمرًا محمودًا يحسب له بحسب الناقد، وذلك لأنه عبْرَ هذه التقنية كسرت الرّواية النمط الروائي التقليدي المألوف، خاصة وأنّ المؤلف أتقن تضمين الأسماء في تلك الرواية المهمّة(١).

وعلى الرغم من التوافق الظاهر بين المستوى الروائي والمستوى الديني، كما يتضح من أحداث الرواية، وهو ما وقف عنده كثير من النقاد، وبنوا عليه تحليلاتهم وأحكامهم النقدية؛ فإنّ صلاح فضل يرى أنّ المؤلف قد أكّد على استقلالية نصه، وكيانه الخاص من خلال العديد من الإشارات. وتتركّز هذه الإشارات حول محورين:

- **الأوّل**: هو الاقتصاد المحكم في التفاصيل الكثيرة الموروثة، من أجل إقامة بِنية جديدة من العناصر المحدودة المختارة وإخضاعها لعلاقات جديدة.

(١) د. صلاح فضل: شفرات النص- دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة كتابات نقدية، فبراير ١٩٩٩ م، ص ٢٦٩ - ٢٧٣ (بتصرف).

- **والثاني**: بثّ مجموعة أخرى من الإشارات المتكررة في كلّ ثنايا النص تضمن له قوامًا خاصًّا، مباينًا بالضرورة للنص الأول[١] [٢].

ومن أجل التأكيد على فكرة التوافق والتخالف هذه، قام صلاح فضل بدراسة المشاهد القصصية في الفصل الأول التأسيسي، وعدده ثلاثة وعشرون مشهدًا، فوجد أنّ نصوص التوافق هي ستّة مشاهد فقط، أمّا باقي المشاهد وعددها سبعة عشر مشهدًا، فهي مادّة روائية بِكر، ابتدعها خيال الكاتب دون أن تكون خلفَها أية عناصر تراثية، بل تتمتع بحرية قصوى في التوصيف والتوظيف، كما أنّ النصوص القليلة الأخرى التي تتوافق مع النصوص الدينية مِن الممكن تأويلها في ضوء البنية الكليّة لتتمتع باستقلالها[٣].

وقد جاء توزيعُ مشاهد التوافق على مناطق متباعدة، تغمرها مشاهد التخالف الكلي من أجل ضبط إيقاع التوازي، بحيث يصبح الموروث

---

(١) السابق: ص ٢٧٥.

(٢) من الاقتصاد المُحكم في التفاصيل، اكتفاء المؤلف بالحديث عن الديانات الثلاث الكبرى ومن زوايا معينة، ومن الإشارات المتكرّرة وصف المؤلف للبيت الكبير (الجنة)، الذي جعله امتدادًا لصحراء المقطم. كما جعل: عباس ورضوان وجليل وأدهم وإدريس أبناء للجبلاوي. أدهم أبن أمة سوداء، وإدريس ابن امرأة بيضاء، وبذلك لا يبقى لدى القارئ أدنى ريب في أنه بإزاء أحداث دنيوية، توظف قدرًا من التراث الديني، دون أن تستغرق فيه أو تتطابق معه، وأنّ دلالة هذا التكوين الفني الجديد لا بدّ وأنْ تكون شيئًا آخر غير القصص الدينية والتراثية. ص ٢٧٦.

(٣) السابق: ص ٢٧٧.

الديني خافتًا ضعيفًا، لا يقوى على صبغ العمل الروائي بجميع عناصره الفنية بالصبغة المجازية المباشرة، ممّا يضمن له وجودًا حيويًّا قائمًا بذاته[١].

ومن الشفرات التي أجاد محفوظ توظيفها بشكلٍ جيد كما يرى فضل شفرة الزمن، حيث استخدم تكنيك التصغير، وهو ما صبغ واقعيته بمذاق ميتافيزيقي، فلم يتطابق زمنه الروائي مع الزمن الخارجي الأبدي، وقد أسقط من حسابه آمادًا طويلة ونبوءات ومئات السنين، وهو ما صبّ في صالح البناء الروائي، وجعله بمنأى عن النموذج الكوني والتراثي[٢][٣].

أمّا الراوي الذي اتخذه المؤلف لنقل هذه التجربة الضخمة، فهو الراوي العليم بالبواطن، ولا شكّ أنّ هذا النوع من الرواة هو الأقرب لتقديم رؤية للوجود، من خلال قصة الكون مكثفة مقطرة محوّلة إلى مجازٍ فني كبير. وهو راوٍ أعلن منذ البداية عدم ولائه لأحد الأحياء، عندما جعل صاحبه من أتباع عرفة[٤].

---

(١) السابق: ص ٢٧٨.

(٢) السابق: ص ٢٧٩.

(٣) من الأحداث المهمّة التي أسقطها المؤلف من السرد؛ حادثة الطوفان رغم أهميتها، وهذا ما يؤكّد على قيام عمله الرّوائي الكبير على عنصر الانتقاء والاختيار، وربما كان سبب إسقاطه لهذا الحدث، هو أنه لم ينجح في استئصال شأفة ذرية إدريس– كما يرى صلاح فضل– وهو ما يجعل بنية الرواية الجديدة مختلفة عن النص الأكبر، إذ تقيمها على أساس المنظور المعاصر لا طبقًا لترتيبها. ص ٢٨٠.

(٤) السابق: ص ٢٨١ – ٢٨٥ (بتصرف).

ومن خلال إحصاء الناقد للمشاهد السردية والوصفية والحوارية في الفصل الخاص بجبل، رأى صلاح فضل أنّ إيقاع النص الروائي يتسم بالتوازن بين السرد والحوار، وهو توازن تحتّمه طبيعة منظور الراوي العليم بكلّ شيء، دون أن يميل إلى جانب الوصف الخارجي أو الاستبطان الداخلي. كما يظهر هذا التوازن في مدى دقة المؤلف في توزيع الأدوار بين شخوصه، وهو ما يتصل ببروز ممثلي الذكورة والأنوثة في الرواية[(١) ٢].

وبحسب شفرة الفواعل كما أوضحها فلاديمير بروب وجريماس، وطبّقها فضل على الرواية؛ يرى فضل أنّ علاقة الجبلاوي بلوحة الفواعل ظلّت ثابتة في دائرة المرسل خلال الأبواب الأربعة، ولكنها تختلّ في الباب الخامس عند تحويله إلى عائق، بينما يكون المرسل هو عرفة. وهذه صورة للَوحة الفواعل في الفصول الأربعة الأولى كما أوضحها فضل:

---

(١) السابق: ص ٢٨٦.

(٢) يرى فضل أنّ المرأة في هذه الرواية تشغل دائماً الدور الثاني باطراد، وأنّ رؤية نجيب محفوظ لهذا الدور تميل إلى إدانته في عمومه. ويستند فضل في هذا التحليل إلى الطريقة التي رسم المؤلف بها ملامح كلّ من شخصيتي: هند ابنة إدريس التي كانت سببًا في مأساة قدري، وشخصية ياسمينة زوجة رفاعة التي وشت به، وكانت على علاقة بأحد الفتوات، وإنْ كان السرد لم يخلُ من إسناد أدوار إيجابية لشخصيات نسوية أخرى، مثل قمر رفيقة قاسم الحانية الودودة، وهدى زوجة الناظر ومحتضنة جبل، وعواطف شريكة عرفة، ص ٢٨٨.

١-**الفاعل**: جبل / رفاعة / قاسم.

٢ - **الموضوع**: إدارة الوقف لتحقيق العدل.

٣- **المرسِل**: الجبلاوي.

٤- **المرسَل إليه**: بعض الأحياء عند كلّ من جبل ورفاعة- كلّ الحارة عند قاسم.

٥- **المعين**: أنصار شخصيات الفواعل.

٦-**العائق**: الناظر والفتوات على اختلاف أسمائهم.

أمّا لوحة الفواعل في الفصل الأخير فكانت كالتالي:

١-**الفاعل**: عرفة.

٢-**الموضوع**: اكتشاف طاقة السحر.

٣-**المرسِل**: عرفة.

٤-**المرسَل إليه**: الناظر والفتوات والناس.

٥-**المعين**: حنش- الناظر- المرأة.

٦-**العائق**: الجبلاوي- الناظر- الفتوات- المرأة [1].

---

(١) السابق: ص ٢٩٠ - ٢٩١.

وإذا كان الموضوع الديني والنصوص التراثية تتحدّث عن الصراع بين الخير والشر، وأنّ اختيار آدم عليه السلام كان امتحانًا للطاعة والإذعان لأمر الخالق؛ فإنّ موضوع الرواية هنا كما أبرزها منظور الفواعل كان إدارةَ الوقف واقتسامه بالحق والعدل، والهمّة والنشاط في تعميره، وهو ما يظهر التمايز والاختلاف بين النموذج الديني التراثي ورؤية الكاتب في رواية فنية. وقد ترتب على ممارسة أدهم لإدارة الوقف وهو في كنف البيت الكبير؛ تعديلٌ جذري في دلالة النصوص الأولى؛ حيث أصبحت قيمُ العدل والحق والإنتاج هي هدف الفعل في حياة الحديقة، كما أنّ اختيار أدهم لإدارة الوقف دون إخوته، إشارة لأولوية العمل على النزعات التجريدية الميتافيزيقية «وبهذا يصبح اتخاذ موضوع هذه الأمثولة، عدالة توزيع الوقف عبر الأجيال المتباعدة، وضعًا جديدًا ورؤية مستحدثة، لا تتطابق مع المفهوم التقليدي للتراث الديني، بل هو مفهوم يحفظ للرواية استقلالها وتماسك قوانينها الداخلية، التي تحكم كوْنها المصغر أيًّا ما كانت علاقته بهذا الكون المختلط الأكبر»[1].

ووقف فضل أمامَ ثلاثة شفرات موضعية لها دلالتها ورمزيتها وحضورها في الرواية، وهذه الشفرات هي: الحارة والفتونة والرباب. وقد جاء ترتيب

(١) السابق: ص ٢٩٤.

البيوت وتدرجها، من بيت الجبلاوي إلى بيت الناظر والفتوة والربوع ثمّ الأكواخ، ليفضي به إلى تحليل كيفية بروز هذه القوى، وممارستها لنشاطها في تنظيم طبقي ومهني دقيق؛ فهناك الأهالي المطحونون والفتوات والناظر والمصلحون. أمّا شفرة الفتونة، فيرجع توظيفها في هذه الرواية وغيرها إلى فتنة الكاتب بالصيغة الشعبية المشبعة بروح الأسطورة، وقد جعل المؤلف من هذا النموذج شفرةً تلخّص أبرز ملامح النظام الاجتماعي للعصور المتوالية، في اعتمادها على القوة والعدوان. أمّا شفرة الرباب: فهي تشير إلى الشعر وما يمثله من قيم مفقودة في الحياة، وإنْ كان يتدنى ويزيف الحقيقة أحيانًا، ويتواطأ مع السلطة. كما تشير الرباب إلى ذكريات الجبلاوي، وعلاقته بأبنائه وكلامه لهم وأحداثهم مع قومهم، كما أنها تعدّ تمثيلاً شعريًّا للتراث شبه الديني، كما تتناقله الأجيال فتتّعظ به وتلهو على أنغامه[1].

ويخلص المؤلف إلى أنّ الشفرة التراثية تنتظم في إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والأيديولوجية والموضوعية، تتضافر كلّها على تكوين بنية روائية متماسكة وقائمة بذاتها، ذات دلالة مركّبة، ورؤية كونية عميقة، وحسّ فني رائق، يشتقّ لغته الخاصة من عناصر عديدة، دون أن يختلط بها، أو يحتمي فيها، أو يفقد مؤشره الواضح في نشدان العدل والخير، والحب والجمال، عبر تجسيدات تقنية مُتقَنة[2].

---

(١) السابق: ص ٢٩٤ – ٢٩٩ (بتصرف).

(٢) السابق: ص ٣٠٠.

ومِن الدراسات الحديثة الجيدة التي تناولت رواية أولاد حارتنا، دراسة الباحث المغربي سعيد عمري حيث تناولت الرواية من منظور نظرية التلقي، وقدم الباحث فيها نموذجًا تحليليًّا للرواية وفق المنهج السيميائي. وقد تطرّق في الجزء الأول من هذه الدراسة إلى الطريقة التي تناول بها النقاد الأوائل واللاحقون هذه الرواية، حيث مثلت أولاد حارتنا صدمة لهم على المستوى الشكلي والتعبيري وعلى المستوى الموضوعي، ويرجع ذلك إلى عجز الكثير منهم عن مجاراة الشكل الفني الجديد، والمضمون الفكري الذي يختلف عن الرواية التقليدية، وقاسوا الرواية على مثيلاتها من الروايات الواقعية أو التاريخية، مستخدمين الأدوات التقليدية نفسها في تحليل الرواية وتفسيرها[(١)].

لقد كان القراء الأوائل للرواية، ينتمون إلى أفق تاريخي، سادت فيه أطروحات كليانية، مثل الأطروحة القومية، والأطروحة الشيوعية، والأطروحة الإسلامية. كما كانوا ينتمون إلى أفقٍ أدبي، قائم في المقام الأول على نموذج واقعي كلاسيكي. وأمام هذا الأفق الجديد وجد القراء الأوائل أنفسهم عاجزين عن اقتحام خفاياه.

---

(١) د. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي. حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، فاس، المغرب، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩ م، ص ٥٨.

أمّا القراء اللاحقون فعاشوا في مناخ فكري وسياسي مختلف، حيث أخذت القيم النسبية تتسرب إليه، واكتسبوا تجاربَ أدبية جديدة، ولذلك استطاعوا أن يستوعبوا الأفق الجمالي للرواية [(١) (٢)].

والذي يعنينا مِن هذه الدراسة، هو القراءة النقدية التي قام بها الباحث حول الرواية، حيث أفاد مِن آليات المنهج السيميائي في التحليل الفني، كما أفاد من هذا التراكم النقدي والمعرفي، الذي تعرّض له الباحث وهو يعالج قضية التلقي للرواية.

وقد قسّم الباحث قراءته إلى مستويين: الأوّل أسماه القراءة السيميوزية، أو ما قبل نصيّة أو النشيطة المنشطة، وهي قراءة تقوم بتنشيط النص، عن

(١) السابق: ص ٦٩.

(٢) مشكلة الكثير من الدراسات النقدية التي دارت حول الرواية- بغضّ النظر عن كونها لاحقة أو متأخرة- جاءت بسبب عدم تفرقةِ كثير من النقاد بين التجربة الجمالية بظلالها ولغتها الخاصة، والتجربة التاريخية أو الواقعية، كما اقتحمَ مجال النقد فئة من غير المتخصصين لم يحسنوا قراءة الرواية بسبب قراءتهم لها قراءة حرفية أو على أنها كتاب، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول من الدراسة. وقد استوعب القراء المتعاقبون أفق القراءة الجمالية، فدارت تحليلات مختلفة ومتباينة حول الرواية، ولعلّ الذي يجمع بينها هو أنها تنطلق من منهج نقدي واضح، وتتعامل مع الرواية على أنها إبداع في المقام الأول، وليس كتابًا في التاريخ أو القصص الديني. ولعلّ من أهمّ مصادر اختلاف قراء الرواية وتباينهم إلى هذه الدرجة، هو وجود الفجوات واللا تحديدات التي تتخلل بنية الرواية. ص ٧٦.

طريق إعمال النظر، واستدعاء القدرات الموسوعية. أمّا المستوى الثاني من القراءة، فيقدّم فيه الباحث قراءة نقدية سيميائية أو نصيّة، تقوم بتسييج السيميوزيس ولجْم نشاطه بواسطة انتقاء بنيات خطابية وسردية وعاملية وإيديولوجية(١).

في القراءة الأولى والتمهيدية أو التنشيطية، حشد الباحث جملة من التعابير والكلمات المعجميّة، التي عجّ بها نصّ نجيب محفوظ، ورأى أنها موجهة بالأساس إلى قارئ نموذجي، قادر على فكّ مغاليقها وملء فراغاتها. ومن خلال هذه التعابير المعجمية، نجد مجموعة من اللكسيمات، التي تتكوّن من الشخصيات والأمكنة، والتصورات الحاملة لخصائص دلالية لا متناهية.

ويمكن إدراجُ الشخصيات ضمن لكسيمين مركزيّين هما: الرجل والمرأة. الجبلاوي، إدريس، قدري، همام، جبل، قاسم، في مقابل: أميمة، هند، عواطف، قمر.. إلخ، وهو ما يحيل إلى دور الرجل والمرأة عبر التاريخ. وأمّا الأمكنة التي تضمنتها الرواية: البيت الكبير- مصر- الحارة- صخرة هند- الخلاء- البدروم- حي جبل.. إلخ، ومن امتداداتها الموسوعية نذكر: مجتمع مصغر أو حي شعبي أو مجتمع كبير أو بلد له تقاليد مشتركة.

ومِن التصوّرات والمفاهيم التي وردت في الرواية، ويمكن تتبع دلالاتها الموسوعية بما لا يحصى من المعاني؛ الوقف والشروط العشر على سبيل المثال،

(١) السابق: ص ٨١.

فالوقف عمل خيري، وهو نصيًّا: سيكون لذريتك من بعدك، وموسوعيًّا العقارات المنقولة وغير المنقولة على الجهات التالية: مساجد- تكايا- مدارس- منابر.. إلخ.

وأمّا الشروط العشر: فهي أوامر- نواه- أحكام.. إلخ (نصيًّا صاحب الوقف، أمّا موسوعيًّا فتتمثّل في الوصايا العشر، المذكورة في سفر التكوين وفي القرآن الكريم.

ومِن هذه الزاوية، فإنّ إعادة ربط نصّ أولاد حارتنا بهذا المحيط، من شأنه أن يسهم في تفعيل السيميوزيس، وإلقاء النصّ من جديد في أحضان الكاتب، الذي تلفظ به والعصر الذي ظهر فيه واللغة التي استخدمها [(١)].

لقد لجأ نجيب محفوظ إلى ما يمكن تسميته بأدب كرنفالي، يلمح أكثر ممّا يصرح، بغمز ويلمز ويحاول أن يبصر بالسلبيات[(٢) (٣)].

وممّا يؤكّد على عملية الترميز تلك، اختيار الكاتب لأسماء شخصياته ودلالتها وبنائها بشكل مُراوغ، يصعب التأكيد والجزم بأنها تشير إلى هذا

---

(١) السابق: ص ٨١ – ٨٧ (بتصرف).

(٢) السابق: ص ٨٧.

(٣) يرى الباحث أنّ نجيب محفوظ استخدم تعابير أسلوبية بلاغية مغرقة في الترميز، وكان يهدف من ذلك إلى ضمان مشاركة القارئ الواعي له في العملية الإبداعية وإنتاج المعنى، وكذلك حتى يكون بمنأى عن المساءلة الدينية والاجتماعية، ص ٨٨.

أو ذاك تحديدًا، ومن ذلك على سبيل المثال (شخصية الجبلاوي) فلا يمكن القطع بأنه يرمز إلى الله، لأنّ (الله) ورد بلفظه في الرواية بشكلٍ صريح، ووصل عددُ أسمائه وصفاته نحو مائة وسبع وتسعين مرّة[١].

ومِن ذلك أيضًا شخصية إدريس، فعلى الرغم من التطابق الدلالي والصوتي بين كلّ من إدريس وإبليس، فكلاهما موجودٌ في النّص بشكل صريح، وهو ما يحمل القارئ النموذجي على القول بأنّ إدريس ليس هو إبليس، فلا أحد يستطيع المطابقة بين الجبلاوي والله، أو بين أدهم وآدم، أو بين إدريس وإبليس، ما دامت هذه الأزواج موجودة في النص.

إنّ التعابير التي استخدمها الكاتب، تحيل القارئ النموذجي على أشياء ورموز أخرى، وليس بالضرورة أن تكون متطابقةً مع الشخصيات التاريخية، فالنهج النضالي الذي اتبعه جبل يخلو من إشاراتٍ دينية موسوعية واضحة، وبذلك فقد يرمز إلى زعيم سياسي أو مصلح اجتماعي، ناضلَ من أجل استرداد حقوق الطبقة الفقيرة، وذلك عن طريق العصيان والتمرد[٢][٣].

---

(١) السابق: ص ٩٠.

(٢) السابق: ص ٩٦.

(٣) يرى سعيد عمري: أنّ نهج جبل في الرواية كان نهجًا دنيويًّا بحتًا، وهذا ما يجعل النص قابلًا للانفتاح على دلالات أخرى، وفي هذه الحالة سيكون الجبلاوي رمزًا للمرجعية الفكرية والسياسية، التي تغذي حركة جبل النضالية وتلهمها، ويرى أنّه من الممكن إحالة ثورة جبل إلى ثورة الزنج أو ثورة القرامطة، التي تؤمن بالمساواة والمشاركة الواسعة في الثروة، وذلك باستخدام القوة، ص ٩٦.

وبذلك فإنّ الرواية بقدر ما هي مغرقة في التسنين، بقدر ما نجد قراءتها مغرقة في التأويل، وذلك بإطلاق العنان للسيميوزيس. فمن خلال تتبع لكسيمات مثل الرجل والمرأة والبيت الكبير والوقف، يتّضح أنها قابلة للامتداد إلى ما لا نهاية، بواسطة انتقاءات سياقية نصية وانتقاءات ظرفية موسوعية. وقد أسهمت العودةُ إلى الأحوال التاريخية والأدبية، التي تمّ فيها تلفظ نص أولاد حارتنا بدورها في تنشيط هذا الأخير[١].

وتهدف الدراسةُ السيميائية إلى الوصول إلى دلالة النص، وتحديد المعنى الأقرب لما أراده الكاتب. وقد درس الباحث البنيات الخطابية والمحاور الدلالية العامة للرواية، وكذلك البنيات السردية والبُعد الثوري لكلٍّ من الدين والعلم. وإذا كانت البنيات الخطابية قد أجابت عن سؤال: ماذا حدث؟ فإنّ البنيات السردية تجيب عن هذا السؤال: كيف وقع ما حدث؟ وكيف دار الصراع بين القوى المستبدة وبين القوى المضطهدة؟

وقد تضمّنت البِنيات السردية بُعدين، هما: البُعد الثوري للدين من خلال التجارب الإصلاحية لكلٍّ مِن أدهم وجبل ورفاعة وقاسم، ثمّ البعد الثوري للعلم من خلال التجربة السحرية لعرفة وحنش.

وقد تميّزت التجارب المدعومة من الجبلاوي بنجاعتها في إصلاح الأوضاع في الحارة. ومن خلال تجارب أدهم وجبل ورفاعة، يمكن القول

(١) السابق: ص ١٠٢.

بأنّ البُعد الثوري للدين، قد تجلّى في محاربة الظلم الاجتماعي وإقرار المساواة. أمّا البعد الثوري للعلم، فقد تجلّى في إعلان (عرفة) القطيعة مع التجارب السابقة عليه، ولذلك قرّر الدخول إلى البيت الكبير من أجل الاطلاع على أسرار الوقف، وقد تسبب (عرفة) في موت الجبلاوي، وهو ما يعني في الفكر الحديث فصلَ الدّين عن الدولة، وإعلاء صوت العقل على النقل، وسيادة التقنية كما يرى الباحث.

وقد أظهرَ المنحى الحكائي للأحداث قصور تجربة عرفة، وهذا ما يعني سوء استخدام العلم، وتحويله إلى أداةٍ طيّعة بيد أصحاب القرار السياسي، واستغلاله لأغراض عسكرية تدميرية. وهو ما يؤكّد على ضرورة تكامل القيم الدينية والروحية، وطرق التفكير العلمي[١) (٢].

أمّا دراسة البِنية العاملية للرواية، فقد اقتضت تجريد الشخصيات من معتقداتها وأوصافها، بحيث توضع في سياقها العاملي، وبناء مجموعة من الافتراضات الكبرى التي يتمفصل عبْرها الكونُ الدّلالي للنص.

---

(١) السابق: ص ١٠٣ – ١٠٦ (بتصرف).

(٢) البعد الثوري للدين تمثل في الرواية في إقرار العدالة الاجتماعية وتكريم الإنسان والقضاء على الظلم، أمّا البعد الثوري للعلم فقد تجلّى في تحرير العقل وإثبات قدرة الإنسان على صنع المعجزات، مع الإقرار بوجود سلبيات للعلم، وهو ما يشير إلى ضرورة التكامل بين الدين والعلم.

وقد جاءت البِنية العامليّة في الرواية على الشكل التالي: هناك (ذات) تتمثل في القادة المُصلحين مثل أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة، وهي ترغب في (موضوع) يتمثل في إصلاح أوضاع الحارة بتوزيع الوقف توزيعًا عادلًا. أمّا الدافع (المرسل) الكامن وراء تلك الرغبة، فيتجسد في الفقر والظلم والاستغلال والجهل. وهناك قوًى قدّمت العون (العامل المساعد) لأولئك القادة، وهي الجبلاوي والفقراء. غير أنّ ثمّة قوى كانت دائمًا تناهض أي نزوع إلى التوزيع العادل للوقف، وتتمثل في إدريس والفتوات (العامل المعارض). وقد كانت النتيجة (المرسل إليه) حاجة الحارة إلى اتحاد كلّ من الجبلاوي مع عرفة وعواطف وحنش[1].

ويخلصُ الباحث- في ضوء هذه القراءة- إلى أنّ كسر الاستبداد ومناهضة قوى الاستقلال، يقتضي تشكيلَ جبهة موحّدة من الدين (الجبلاوي ورجاله)، والعلم (عرفة)، والعلوم الإنسانية (عواطف)، والعدالة الاجتماعية (حنش)، لهذا كلّه يتأكّد مدى حاجة الحارة والبشرية، إلى القيم الدينية الروحية والقيم الإنسانية، التي قد تتيحها العلوم النفسية، والعلوم الاجتماعية، والآداب والفنون[2].

---

(١) السابق: ص ١٠٨.

(٢) السابق: ص ١٠٩.

## الخاتمة:

أدبُ نجيب محفوظ له مذاقُه الخاص، وهذا- بلا شكّ- يرجع إلى عبقريته الفذّة في صنعته الروائية وعمق أفكاره وتنوّع موضوعاته. وليس الاختلاف واشتعال المعارك حول أعمال نجيب محفوظ بمستغرَب، بل إنّ الغريب هو ألّا يحدث هذا الاختلاف؛ نظرًا لثراء التجربة المحفوظية، وتنوّع مشارب النقاد وأهوائهم.

ويمكن إجمالُ بعض النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة في النقاط التالية:

- أنّ كلّ قراءة نقدية تستهدف تحليلَ النصوص الإبداعية، وفق أسس وقواعد فنية وموضوعية واضحة، هي قراءة مشروعة، ولا يمكن إقصاؤها أو تجاهلها أو التقليل من شأنها، لذلك لا يرى الباحث ضيْرًا في القراءة الدينية أو الأيديولوجية، شريطة أن تختار أدواتها ولغتها بصورة صحيحة، بعيدًا عن اللغة الوعظية والأهواء الشخصية وضيق الأفق، لأنّ الفن له وسائله وأدواته، التي تختلف بطبيعة الحال عن الفكر والتاريخ والفلسفة. وقد أظهرتِ الدراسة أنّ الخلط بين الأمرين، الذي ظهر بوضوحٍ في تفسير كثيرٍ من الشيوخ الذين ينتمون إلى المؤسسة الدينية، وبعض النقاد الذين

تعاملوا مع الرواية على أنها كتاب، يعبّر عن آراء نجيب محفوظ بشكل مباشر وصريح، قد أضرّ بالرواية وكاتبها، وقدّم قراءة سلبية ومشوّهة للغاية لهذا العمل الإبداعي الكبير.

- أنّ القراءة الدينية الواعية، التي قدّمها محمد حسن عبد الله وعبد الجليل شلبي وكمال أبو المجد وغيرهم، والقراءة الأيديولوجية المتطوّرة التي قدّمها محمود أمين العالم، ولم يتقيد فيها بمقولات النقد الماركسي بشكلٍ حرفي، لم تختلف في نتائجها عن سائر التحليلات الفنية للرواية، التي قدمها نقاد آخرون درسوا الرواية من منظورٍ فني ووفق مناهج نقدية متطورة، مثل نبيل راغب وصلاح فضل وسليمان الشطي، على الرغم من اختلاف توجّهاتهم ووسائلهم وأدواتهم البحثية وأهدافهم، وهو ما يثبت صحّة الفرضية التي انطلق منها هذا البحث؛ وهي ضرورة استيعاب كلّ المناهج والقراءات العلمية، وعدم إقصاء منهج أو قراءة بعينها، طالما أنّها تدرس النص وفق منهج واضح ورؤية نقدية سليمة. أمّا حين يتصدّى لقراءة روايةٍ فنيّة ذات صبغة فلسفية بعض الشيوخ أو النقاد الحرفيين، الذين لا يفرقون بين الرّواية وبين النصوص التاريخية والفكرية، ولا تعنيهم سوى فكرة المطابقة الحرفية بين النص الروائي والنصّ الديني، فإنّ نتيجة هذه القراءة ستكون سلبية ومشوهة كما رأينا، كما أنّ أثرها سيكون سلبيًّا على المجتمع عامة.

- أدبُ نجيب محفوظ بطبيعته أدبٌ إشكالي، ورواية أولاد حارتنا بشكلٍ خاصّ أكثر إشكالية، وهذا يرجع في جزءٍ كبير منه إلى طريقة بناءِ محفوظ لرواياته، وتفضيله للرمز والإشارة، على الأسلوب المباشر، لذلك كان مِن الطبيعي أنْ تشهد أعماله معارك نقدية وتحليلات مختلفة، لكنّ أسوأ تلك المعارك هي التي قامتْ على التكفير وقراءة الرواية على أنها عملٌ فكري محض، وهو ما يجعلنا نشير بأنه يجب ألّا يتصدّى للنقد الأدبي وتحليل النصوص الأدبية إلّا العارفون به والدارسون له، وفي جميع الأحوال يجب أن يتجنّب الناقد الأسلوب الوعظي والخطابي والتكفير، واللغة التي لا تتناسب بحالٍ من الأحوال مع الإبداع الأدبي.
- كشفتِ القراءاتُ المتنوعة لرواية أولاد حارتنا عن إمكانية قراءة أحداث الرواية وتفسيرها على أكثر من مستوى، وهو ما يجعل الناقدَ الحصيف يتوقّف عن القطع بأنّ قراءته وحدها هي القراءة الصحيحة والوحيدة للرواية. وأحسب أنّ النص قابل لمزيد من القراءات التي تسلط الضوء على زوايا أخرى، وهو ما يعكس ثراءه وتميّزه.



## أهمّ المصادر والمراجع:

- إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، ١٩٨٢ م.
- إبراهيم فتحي: العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الطباعة الحديثة، مصر، ١٩٧٨ م.
- إبراهيم فتحي: نجيب محفوظ والوعي الثوري، من كتاب: نجيب محفوظ والثورة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠١٢ م.
- أبو الحسن الندوي: نظرات في الأدب، دار القلم، ١، ١٩٨٨ م.
- د. أحمد بسام ساعي: الواقعية في الأدب والنقد، دار المنارة، جدة، ط ١، ١٩٨٥ م.
- د. أحمد درويش: التراث النقدي قضايا ونصوص، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٨ م.
- د. أحمد كمال أبو المجد: مقدمة رواية أولاد حارتنا، دار الشروق، مصر، ط٢، ٢٠٠٦ م.
- آلان روجر: جريدة الأهرام المصرية، العدد ٤٠١٩٥، ٢٤ / ١٢ / ١٩٩٦.

- د. حسن حنفي (السقوط والخلاص: قراءة في رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، عالم الفكر، الكويت، المجلد ٢٣، العددان الثالث والرابع، يناير/ مارس، إبريل/ يونيو ١٩٩٥.

- رجاء النقاش: أولاد حارتنا بين الفن والدين، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٨م.

- د. سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب، فاس، المغرب، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩م.

- د. سليمان الشطي، الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية، الكويت، الطبعة الأولى، ١٩٧٦.

- د. سليمان الشّطي: طريق الحرافيش رؤية في التفسير الحضاري، دار عين، مصر، ط ١، ٢٠١٥م.

- د. السيد أحمد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط ١، ١٩٩٠م.

- د. شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٧٧.

- د. صلاح الدين سلطان: أولاد حارتنا قراءة نقدية، مركز الإعلام العربي، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٥ م.

- د. صلاح فضل: شفرات النص– دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة كتابات نقدية، فبراير ١٩٩٩ م.

- د. عبد الجليل شلبي: رمزيات أولاد حارتنا، بحث ضمن كتاب بعنوان: حكاية أولاد حارتنا، كتاب اليوم، مؤسسة الأخبار، مصر، ١٩٩٥ م.

- د. عبد الحميد إبراهيم: الوسطية العربية مذهب وتطبيق، دار المعارف، مصر، ط ٣، ١٩٩٠ م، ج ١.

- د. عبد الله المهنا: دراسة المضمون الروائي لرواية أولاد حارتنا، دار عالم الكتب، الرياض، ط ١، ١٩٩٦ م.

- د. عبده زايد: الأدب الإسلامي ضرورة، رابطة الجامعات الإسلامية، ط١، ١٩٩١ م.

- د. عماد الدين خليل: مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨ م.

- د. غالي شكري: المنتمي– دراسة في أدب نجيب محفوظ، أخبار اليوم، ط ٤، ١٩٨٨ م.

- د. محمد برادة: محمد مندور وتنظير النقد العربي، دار الفكر، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٩ م.
- د. محمد حسن عبد الله: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، مكتبة مصر، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٧٨ م.
- د. محمد حسن عبد الله: قراءة إسلامية في قصص محمد عبد الحليم عبد الله، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٩٥ م.
- د. محمد عبد الرحمن شعيب: الفكرة في الأدب والشعر، دار التأليف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٥ م.
- د. محمد مصطفى هدارة: حارة نجيب محفوظ، جريدة المسلمون الدولية، السعودية، العدد ٥٤١، ١٦ / ٦ / ١٩٩٥م.
- د. محمود الربيعي: قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، مصر، ط ٢، ١٩٤٧ م.
- محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس: في الثقافة المصرية، دار الثقافة الجديدة، ط ٣، ١٩٨٩ م.
- محمود أمين العالم: تأمّلات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠ م.

- محمود أمين العالم: مفاهيم وقضايا إشكالية، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩ م.

- د. نبيل راغب: قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ- دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨ م.

- د. نجيب الكيلاني: جريدة المسلمون الدولية، السنة السادسة، العدد ٣٠٦، ١٤ / ١٢ / ١٩٩٠ م. نقلًا عن عبد الله المهنا: دراسة المضمون الروائي في رواية أولاد حارتنا.

- د. نجيب الكيلاني: مدخل إلى الأدب الإسلامي، كتاب الأمة، قطر، العدد ١٤، ط ١، ١٩٨٧ م.



# المفارقةُ والرواية

## دراسةٌ في رواية «تلك الأيام» لفتحي غانم

## مقدّمة:

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه وسلّم تسليماً كثيرًا، وبعد:

فإنّ المفارقة تعدّ من التّقنيات المهمّة في الأدب، خاصة في الكتابة الروائية، فلا تكاد روايةٌ تخلو من شكلٍ من أشكال المفارقة، بل إنّ هناك روايات تقوم بأكملها على عنصر المفارقة، مثل: كثير من روايات نجيب محفوظ وفتحي غانم وصنع الله إبراهيم وغيرهم. وعلى الرّغم من أهمية المفارقة في بِنية الكثير من الروايات، فإنّ العديد من الدراسات النقديّة المعاصرة تجاهلت دورها في الكشف عن جوانب الإبداع وخصوصية الشكل الرّوائي، مستعيضةً عن ذلك ببعض المناهج التي تقدّم قراءة للنص من خارجه: سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية أو غير ذلك.

وقد حاولت- من ثمّ- أنّ أقدم قراءة لرواية «تلك الأيام» للكاتب الكبير فتحي غانم، في ضوء توظيفه الواضح لتقنية المفارقة، دون اللجوء أو الاستعانة بعناصرَ آتية من خارج النص، بل اكتفيت بالاحتكام إلى هذا العنصر البارز في الرواية وهو عنصر المفارقة.

وقد تحدّثت في هذا البحث عن أهمّ الدراسات السابقة التي تناولت موضوع المفارقة، وتبيّن لي أنّ ما كُتب عن هذا الموضوع باللغة العربية- سواء

أكان مؤلَّفًا أم مترجمًا- قليل للغاية، مقارنةً بما كُتب باللغات الأجنبية، ممّا يوضح الحاجة المُلحّة للكتابة حول هذا الموضوع. فكلّ ما يوجد في المكتبة العربية لا يتجاوز ستَّ أو سبع دراسات، أهمها وأقدمها دراسة «دي سي ميويك» عن المفارقة وصفاتها، وقد ترجمها إلى العربية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمْن كتاب موسوعة المصطلح النقدي، ودراسة الدكتورة «سيزا قاسم» عن المفارقة في القصّ العربي المعاصر ونشرت في مجلة فصول، ومقالة الدكتورة نبيلة إبراهيم عن فنّ المفارقة ونُشرت في مجلة فصول أيضًا، ثمّ دراسة الدكتور خالد سليمان عن المفارقة والأدب، و كتاب الدكتور محمد العبد عن المفارقة القرآنية، ودراسة الدكتور بسّام قطوس عن المفارقة في رواية المتشائل لإميل حبيبي ضمْن كتابه «مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني»، وقد تحدّثت عن هذه الدراسات، وأهمّ ما تتضمّنه في التمهيد.

وقد رأيت أنْ أقسّم البحث إلى قسمين رئيسيْن، بالإضافة إلى التمهيد: في القسم الأول تحدّثت عن تعريف المفارقة وأهمّ أنواعها، وذلك لكي يتسنى للقارئ معرفة المنطلقات النظرية التي ينطلق منها الباحث، ولكي يقف على حقيقة هذا المصطلح ومراحل تطوّره؛ فإنّ المفارقة ليست مصطلحًا بسيطًا وسهلًا- كما يبدو- فهي ليست قواعدَ جامدةً يمكن تعميمها على الأدب في كلّ مكان، ولا على كلّ الأدباء، ولكنها طريقة خاصّة تختلف من أديبٍ إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن زمنٍ إلى زمن، وهنا تكمن صعوبة الظاهرة

وجَمالها في الوقت نفسه، فهي تنبعُ من النصّ ذاته ومن رؤية الأديب الخاصّة التي تفضل بناء أدبيًّا ما على بناء أدبي آخر تبعًا لطبيعة التجربة.

وتشير معظمُ الدراسات التي تناولت موضوع المفارقة إلى أنّ هذه التقنية قديمة قِدَم الأدب ذاته، وإنّ كانت المصطلحات هي التي اختلفت، ففي اللغة العربية هناك من مرادفات المفارقة: الهُزء والسخرية وتجاهل العارف، والمدح بما يشبه الذم، والذم بما يشبه المدح، والتورية والاستعارة، وغير ذلك، وإنْ كانت أغلب هذه الأشكال لا تتجاوز المفارقة اللفظية.

وقد ذكر ميويك أكثرَ من خمسة عشر نوعًا من أنواع المفارقة، أهمها: المفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية والمفارقة الرومانسية ومفارقة الأحداث والمفارقة الكونية، وقد تحدّثت عن ذلك وطبّقته على الرواية على وجه الخصوص.

أمّا الجانب التطبيقي، فقد تناولت بالدراسة والتحليل رواية «تلك الأيام» للكاتب الكبير فتحي غانم، وذلك لأنّها تتناول موضوعًا مهمًّا، حيث تعالج قضية العنف والإرهاب الذي كان منتشرًا في مصر في أربعينيّات وخمسينيّات القرن العشرين، وفيها تحليل عميق لنفسية الإرهابي ودوافعه للقتل، كما تطرح الرواية قضية الانفصام الذي تعاني منه مجتمعاتنا، فنحن عاجزون عن مواجهة أنفسنا أو أن نعترف بأخطائنا. ويجب الإشارة إلى أنّ فتحي غانم كتبَ روايته تلك في الستينيّات، ولم تكن الظاهرة على هذا النحو الذي هي

عليه الآن، مما يلقي الضوءَ على أهمية الإبداع في التعبير عن مشاكل المجتمع والكشف عن سلبياته. كذلك فإنّ فتحي غانم على أهميته لم يأخذ حظَّه من الدراسة التي تتناسب مع عطاءاته الكثيرة والمتميزة؛ حيث تتناول أعماله الظواهرَ الاجتماعية المهمّة بالنقد والتحليل بشكلٍ فني راق.

على أنّ أحد أهمّ الأسباب التي دفعتني لدراسة هذه الرواية بالذات هو ما لاحظته من سيطرة تقنيةِ المفارقة على بِنيتها، بحيث يمكن اعتبار المفارقة في هذه الرواية هي العنصر المهيمن على بنية الرواية.

أرجو أنْ تكون هذه الدراسة قد استطاعت أن تكشف عن خصوصية تلك الأيام والبناء الرّوائي لهذه الرواية، كما أرجو أن تفلح هذه الدراسة في لفت الأنظار إلى دراسة كثيرٍ من الرّوايات العربية في ضوء هذه التقنية المهمة.

والله أسألُ أن يكون هذا الجهد المبذول خالصًا لوجهه الكريم، وأن يكون فيها إضافة- وإن تكن بسيطة- للعلم والمعرفة، وأنْ ييسر لي الأمر لإتمام المزيد من الدراسات في هذا الجانب.



## تمهيد:

استحوذ موضوع المفارقة على اهتمامي منذ فترة، وذلك عندما كنت أعد رسالتي للدكتوراه عن الرواية المصرية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، واقترابي من المناهج النقدية المختلفة التي تسعى إلى قراءة النص الروائي، وإضاءته وفق الخلفية الفكرية والفنية والثقافية التي يتبناها كلّ ناقد.

ويرجع سببُ اهتمامي بهذا الموضوع إلى أمرين رئيسين:

**أوّلهما**: ما لاحظته من قلّة الدراسات العربية التي تتناول هذا الموضوع- مع أهميته- فلا يوجد بالمكتبة العربية سوى عددٍ قليل من الدراسات التي تتحدث عن المفارقة، منها- ولعلّه أشملها وأعمّها على الإطلاق- الدراسة التي ترجمها إلى العربية الدكتور عبد الواحد لؤلؤة عام ١٩٧٧ م، وعنوانها «المفارقة وصفاتها» وهي من تأليف دي. سي. ميويك. وفي هذه الدراسة المهمّة قام ميويك بتعريف المفارقة وأهم صفاتها، وما يتّصف بالمفارقة وما لا يتّصف بها، وتتبع لفظ المفارقة في الآداب الغربية القديمة، كما تحدث عن أقسام المفارقة كالمفارقة اللفظية والمفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث والمفارقة الرومانسية والمفارقة الكونية وغيرها من أنواع المفارقة. وقد أحصى المؤلف نحو خمسة عشر نوعًا من المفارقة، يتّسم بعضها بالتداخل والتشابه.

وفي هذه الدراسة، ميّز ميويك بين ما يعتبره بعضُ الدارسين من باب المفارقة وبين المفارقة الأدبية، فالمفارقة بالمعنى الذي أراده ميويك تختلف عن تلك التي تعتمد على مجرّد التّضاد اللفظي والبراعة الأسلوبية. يقول ميويك معلقًا على نموذجيْن من الأدب اليوناني القديم:

«لقد اخترتُ هذيْن المثالين الموغِلين في القِدَم، أحدهما مفارقة موقف والآخر مفارقة لفظية، لكي أصل- مؤقتًا- إلى تمييز ميسور- لا للإيحاء بأنّ المفارقة اختراع إغريقي- بل لأشير أولًا إلى قِدَم الظاهرة، ولكي أبيّن كذلك أنّ المفارقة، بوصفها شيئًا نراه ونستجيب إليه وشيئًا نمارسه، يجب تمييزها عن كلمة المفارقة وعن مفهوم المفارقة»[١].

وتعدّ هذه الدراسة من أشمل الدراسات عن المفارقة وأعمّها، غير أن تطبيقاتها قد انصبّت بالأساس على الرواية الغربية، وهذا أمرٌ طبيعي، ولا شكّ أنّ الرواية العربية في حاجةٍ ملحّة إلى دراسة هذه التقنية المهمّة للكشف عن خصوصيتها وتكنيكها الروائي، خاصّة أنّ العديد منها يقوم بناؤه على عنصر المفارقة.

أمّا الدراسات العربية الرائدة في هذا المجال، فلعلّ أهمها وأقدَمها دراستان؛ الأولى للدكتورة سيزا قاسم نشرتها في مجلة فصول سنة ١٩٨٢م

---

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ت: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٧٧، ص٢٦.

تحت عنوان «المفارقة في القصّ العربي المعاصر»، والدراسة الأخرى للدكتورة نبيلة إبراهيم بعنوان «فن المفارقة»، ونشرت في مجلة فصول أيضًا عام ١٩٨٧، وأعادت نشرها ضمن كتاب «فنّ القصّ بين النظرية والتطبيق».

وترجع أهمية دراسة الدكتورة سيزا قاسم إلى اهتمامها بالجانب التطبيقي، فقد درست المفارقة عند ثلاثةٍ من كتّاب جيل الستينيّات، وجاءت عناوين دراستها كالتالي: «المعارضة في الرواية التاريخية: الزيني بركات لجمال الغيطاني» و«الحكاية الشعبية المعكوسة في حكايات للأمير ليحيى الطاهر عبد الله»، و« الصدى المفارق في رواية صنع الله إبراهيم: اللجنة».

وقد رأتِ الدكتورة سيزا قاسم في هذه الدراسة المهمّة أنّ العنصر المهيمن على بِنية هذه الروايات هو المفارقة «فالملاحَظ في تطوّر الأدب العربي المعاصر أنه يسجّل تحوّلًا في العنصر المُهيمن من الاتجاه الواقعي النقدي الحديث، الذي يقوم على مُحاكاة الواقع إلى اتجاهٍ يقوم على المفارقة (.....) ونعتقد أنّ التحوّل الذي طرأ على الأدب بعامّة في بداية الستينيّات قد تأكّد بعد هزيمة ١٩٦٧، وتفاقم بعد ذلك، وأنّ العنصر المُهيمن على أعمال أدباء الستينيّات هو المفارقة؛ فالمفارقة تمثّل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات هذه الأعمال»(١).

(١) د. سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ١٩٨٢ ص ١٤٣.

أمّا الدكتورة نبيلة إبراهيم فترى أنّ وعي الإنسان بالمفارقة قديم بدأ مع قصة الخلق، حيث الخلطُ بين القبح والجَمال، فما هو قبيحٌ بدا في بعض اللحظات جميلًا، وما هو شرٌّ مَحْض بدا في لحظةٍ من اللحظات غير مرادفٍ للشر.

وقد تتبّعت الدكتورة نبيلة إبراهيم نشأة المصطلح، وتكلّمت عنْ أشكال المفارقة وعن التعريفات المختلفة لهذا المصطلح، واختارت نماذج من الأدب العربي القديم تدخل في إطار المفارقة. وترى الدكتورة نبيلة إبراهيم «أنّ الجاحظ هو صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم»[(١)].

كما درست المفارقة في قصة «الأورطى» ليوسف إدريس، واختارت نصًّا آخر من كتاب «ترويح النفوس ومضحك العبوس» للشيخ حسن الآلاتي، نشر عام ١٨٨٩م حيث يبدو واضحًا معرفة أهل هذا العصر بلفظ المفارقة»، وواضح أنّ نوع المفارقة في هذا النصّ لا يجاوز المفارقات اللفظية التي يعبّر عنها في إطارٍ مُسرف من الزينة اللفظية التي عرفت في كتابات هذا العصر»[(٢)].

وعدا هذيْن البحثين الرائدين نجدُ عددًا قليلًا جدًّا من الدراسات العربية عن المفارقة، تتناول نماذجَ أدبية مختلفة بالدرس والتحليل. نذكر

---

(١) د. نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ت، ص٢٠٩

(٢) السابق: ص٢١٤.

منها دراسة الدكتور خالد سليمان بعنوان «المفارقة والأدب.. دراسات في النظرية والتطبيق» صدرت طبعتُها الأولى عام ١٩٩٩، وفيها درس المؤلفُ نظرية المفارقة، وقام بتعريف المصطلح والتطور التاريخي له، وذكر أهمّ أنواع المفارقة، وتحدّث عن المفارقة في الأدب العربي القديم. وممّا يميز هذا البحث- بالإضافة إلى الجهد التنظيري والتطبيقي الواضح- ذلك المسرد الذي ذكر فيه المؤلف أهمّ الكتب الأجنبية التي ظهرتْ في الغرب عن المفارقة، وهي نحْو مائة وستّ وستين دراسة، وهذا العددُ الكبير من البحوث باللغة الأجنبية والذي يقابله عددٌ ضئيل من الدراسات عن المفارقة في اللغة العربية يوضّح- بجلاء- أنّ هناك فجوة كبيرة في هذا الجانب تحتّم على الباحثين ضرورة سدّها من أجل الاستفادة بهذه التقنية المهمّة والتي لا يكاد يخلو منها نصٌّ أدبي، وخاصّة في مجال الرواية.

أمّا الجزء التطبيقي من الدراسة، فقد درس الكاتبُ فيه ثلاثة نماذج أدبيّة من الأجناس الأدبية المختلفة؛ فدرس المفارقة في شعر محمود درويش، والمفارقة في رواية حضرة المحترم للكاتب الكبير نجيب محفوظ، والمفارقة في طقوس الإشارات والتحولات لسعد الله ونّوس. وواضح أنّ الكاتب معنيٌّ بتطبيق المفهوم النظري للمفارقة على الأجناس الأدبية المختلفة، وقد اتّسمت هذه الدراسة بوضوح الرؤية والعمق، وبرهنت على أنّ المفارقة

تعدّ من التقنيات الأدبية المهمّة والقادرة على كشف جانبٍ كبير من تجلّيات النص الأدبي، خاصّة في تلك الأعمال التي تقوم بالكامل على توظيف تلك التّقنية، مثل رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ "فلم يكنْ لهذا الموضوع المثير للصراع من بِنية مناسبة تحتضنه، أكثرَ من المفارقة. وقد بيّنّا كيف أنّ المفارقة جاءت استراتيجيةً واعية شكّلت مجموعة الأحداث المهمّة والرئيسة في الرواية، واكتسبت بذلك دورَ «العنصر المُهيمن» الذي شكّل البنية الفنية في الرواية، وضمن تماسكها وتلاحمها. وكما شكّلت المفارقة العنصرَ المُهيمن في أحداث الرواية؛ فقد جاءت السّمةُ البارزة في لغة السّارد، ممّا أكسب الرواية تلاحمًا عضويًّا بين الطرفيْن الأزليّين: الشكل والمضمون»[١].

وفي دراسة الدكتور بسّام قطوس عن المفارقة في متشائل إميل حبيبي «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس» ضمن كتاب «مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث» يذكر المؤلف رأي شليجل عن أهمية المفارقة في الأدب، حيث «إنّ أهمية المفارقة في الأدب مسألةٌ لا تحتمل الجدل، فالأدب جميعًا يتّصف بالمفارقة من حيث الجوهر»[٢].

---

(١) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى، ١٩٩٩، ص ٨٢.

(٢) د. بسّام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية، الأردن، د. ت، ص ١٢٨.

ويرى المؤلف أنّ المفارقة بادية في كلّ شيء في رواية إميل حبيبي، وأنّها تمثل منهجًا جيدًا يمكن من خلالها فهْمُ كثيرٍ من الرموز التي اشتملت الرواية عليها «فحين نعيد النظرَ في متشائل إميل حبيبي، نجد أنّ مظاهر المفارقة بادية في كلّ شيء: في اللغة، وفي الشخصيات، وفي الموقف، وفي وصف الأحداث والشخصيات. فسعيد ليس سعيدًا، بل هو أبو النحس، ويعاد- اسم البطلة- لم تعدْ إلّا في احتلالٍ آخر للنصف الثاني من فلسطين وبعد عشرين عامًا، وولاء لم يوالِ العدو الذي راهن عليه وعلى جيله، فقام بتنظيم خليّة سريّة تحارب الصهاينة، والرجل القصير القامة ذو النظارات السوداء مسئولٌ كبير في المخابرات الإسرائيلية، وسعيد المتعاون مع العدو أطول قامةً من الحاكم العسكري بدون قوائم الحمار»(١).

أمّا دراسة الدكتور محمد العبد، فقد جاءت عن المفارقة في القرآن الكريم بعنوان «المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة“، وقد صدرت عام ١٩٩٤، وهي تطبيق على النصّ القرآني. وفي هذه الدراسة المهمّة، يشير المؤلف إلى جهودِ الباحثين العرب القدامى، والتي تقارب مفهومَ المفارقة- أو بعض أنواعها على الأقلّ- وإن كانت المُصطلحات والتّسميات مختلفة، ومِن هذه المصطلحات: التهكّم والسخرية وإخراج الكلام على ضدّ مقتضى الحال.

(١) السابق: ص ١٣٨.

ونقل الدكتور العبد كلامًا مهمًّا في هذا الصدد للزركشي ويحيى بن حمزة صاحب الطّراز وللجرجاني. ويربط المؤلف بين تفرقة الجرجاني بين: المعنى ومعنى المعنى، وبين «ما يقول به الآن أصحابُ نظرية الحدث الكلامي، حين يبحثون في المعنى المباشر والمعنى الاستعاري والمعنى المفارقي والحدث الكلامي غير المباشر، ويظهرون ما بينها جميعًا من فروقٍ وتعارضات وتشابهات»(١).

إنّ أصحاب نظرية الحدث اللغوي- كما يرى الدكتور محمد العبد - يبحثون في الحالات التي ينقطع فيها معنى المنطوق عند المتكلم عن معنى الجُملة الحرفي، نحو: الاستعارة والمفارقة والأحداث الكلامية غير المباشرة، ويشير الجرجاني إلى أنّنا لا نقف عند مجرد اللّفظ، بل نعقل من المعنى الظاهر معنى ثانٍ على سبيل الاستدلال(٢).

ولعلّ ما يشير إليه الدكتور العبد، يطرح على الباحثين ضرورة البحث في كتابات القدماء على نحوٍ جديد، خاصّة في ضوء المنجزات النقدية والأدبية الحديثة. ولا شكّ أنّ هذه الدراسات، على أهميتها وريادتها قليلة جدًّا،

(١) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٨.

(٢) السابق: ص٢٩ بتصرف.

وتوضّح أنّ المكتبة العربية في حاجة ملحّة إلى الكثير من الدراسات عن المفارقة، ممّا يلقي على المشتغلين بالنقد الأدبي مسئولية الاهتمام بهذا الجانب، وضرورة القيام بواجبهم تجاه هذه القضية، خاصّة في مجال نقد الرواية التي يقوم بناء كثيرٍ منها على عنصر المفارقة، سواء مفارقة الأحداث أو المفارقة الرومانسية، أو مفارقة الموقف أو المفارقة الكونية. ولعلّ هذا هو ما دفعني إلى دراسة هذه الظاهرة محاولًا استجلاء هذه التقنية في رواية الكاتب المعروف فتحي غانم.

أمّا الأمر الآخر الذي دفعني إلى دراسة هذه الظاهرة، فإنه ما من رواية، قديمة أو حديثة، إلّا وهي تحتوي على شكلٍ من أشكال المفارقة، بل إنّ روايات بأكملها تقوم على لعبة المفارقة، كما هو الحال في كثيرٍ من روايات نجيب محفوظ وفتحي غانم وصنع الله إبراهيم وإميل حبيبي وجمال الغيطاني، وعلى الرغم من ذلك فقد عني بعضُ نقّاد الرواية- في كثير من الأحيان- بدراسة النصّ الرّوائي وفق مناهج نقدية تأتي من خارج النصّ أحيانًا، وفسّروا هذه النصوص تفسيرات سياسية أو دينية أو اجتماعية، وفي غالب الأحيان تعجز هذه المناهج عن تفسير سبب اختيار الروائي للأسلوب الذي اختاره، وإيثاره لصيغة بعينها وتفضيله لحبكةٍ معينة، في الوقت الذي يمكن عن طريق دراسة تقنية المفارقة في الرواية تفسير العديد من الصّيغ البنائية

والأساليب السّردية التي تشكّل بنية النص، دون التورّط في أحكام نقدية قاطعة أو متعسّفة في بعض الأحيان. فقد عزا أحدُ النقّاد موت أبطال روايات نجيب محفوظ الفجائي أو إصابتهم بالعقم إلى ضعفِ دين المؤلف، يقول: «والذي يؤكّد ضعف دور الدين في اعتقاد المؤلف عبثُ القدر في مؤلفاته، الذي يتمثّل في الموت الفجائي والاعتباطي، سواء كان موت الأب حقيقيًّا أو حكمًا، كأنْ يصاب بمرض يعجزه عن الكسب والإنفاق على الأسرة»[1].

وعلى الرغم من ابتعاد لغة الناقد عن اللغة المألوفة للنقد، فإنها تمثّل اتجاهًا في تحليل النص الأدبي غير مأمون، لأنّها سلكت طريقًا غير صحيحة وغير نابعة من صميم النصّ ذاته. وقسْ على ذلك الكثير من التحليلات السياسية والدينية والاجتماعية، كما عند غالي شكري ومحمود أمين العالم وحسين مروة وعبد العظيم أنيس وغيرهم، فهي تحليلات على أهميتها، تأتي من خارج النص ولا تنبع من صميم النص الأدبي. وفي النص الذي اقتبسناه للدكتور السيد فرج أحسب أن تقنية المفارقة بالذات قادرة على تفسير الموت الفجائي والفوضى، والتناقض الموجود في روايات نجيب محفوظ، حيث يحرص محفوظ على إبراز التناقض الذي تتّسم به حياة أبطاله، ممّا يكون له تأثيرٌ على الصراع والحَبكة الروائية.

---

(١) د. السيد محمد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط ١٩٩٠، ص ١٣٩.

وقد لاحظ الناقدُ الكبير الدكتور محمود الربيعي في بحثه عن نجيب محفوظ، في كتابه «قراءة الرواية» أنّ القراءة الخارجية للأدب مهْما أضاءت بعض جوانب العمل الأدبي تبقى بعيدةً عن روح العمل الأدبي ذاته، كما تصبح عرضةً أكيدة للتورّط في الأحكام النقدية التعسفية، التي يمليها على الناقد انتماءاته السياسية والفكرية والمذهبية في الأساس، وليس هناك من مخرجٍ سوى الاحتكام إلى النصّ ذاته. فعلى الناقد الذي يريد أن يقدّم قراءة وإضاءة مُفيدة للنص الأدبي «أنْ ينظر إليه على أنه عملية خلقٍ فني، وأنه يهدف من تناوله إلى التعرّف عليه. وهذا التعرف محتاج إلى رصدٍ بطيء وهادئ له، ليرى الإنسان: كيف ينمو هذا الأدب؟ وكيف تتفاعل عناصره؟ وكيف يحقّق ذاته؟ وما الوسائل التي يستخدمها في تحقيق هذه الذات؟ وما المساحة الفكرية والشعورية التي يهدف إلى تغطيتها من نفس قارئه؟ وما أنواع الأفكار والمشاعر التي يريد أن يخاطبها لدى القارئ؟ وما مدى وفاء هذا الفنّ لذاته باعتباره كيانًا خاصًّا يخضع لتقاليد خاصة؟»[1].

أمّا سبب اختيار رواية تلك الأيام للكاتب الكبير فتحي غانم، فيرجع إلى معالجة الرواية موضوعًا مهمًّا في وقته وفي الوقت الراهن أيضًا، ألا وهو

(١) د. محمود الربيعي: قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٤، ص٧.

موضوع العنف والإرهاب الذي يلجأ إليه بعض الشباب لنيْل حقوقهم، أو ما يرونه حقًّا مشروعًا لهم. كما يعدّ الكاتب الكبير فتحي غانم من روّاد الرواية العربية، فله نحو خمس عشرة رواية منها: الجبل، والرجل الذي فقد ظله، وزينب والعرش، وحكاية تو، وتلك الأيام، والغبي، وستّ الحُسن والجمال، وقط وفأر في القطار، وأحمد وداود، كما أصدر نحو أربع مجموعات قصصية هي: تجربة حب، وسور حديد مدبب، والرجل المناسب، وبعض الظنّ إثم.. بعض الظنّ حلال، ومع ذلك لم يأخذ حظَّه الوافي من البحث والدراسة.

ولعلّ أهمّ ما يلاحَظ على كتابات فتحي غانم هو الميل إلى التحليل الدقيق والمتعمّق للظواهر الإنسانية والاجتماعية، ولعلّه قد استفاد في ذلك من عمله الصحافي ودراسته المتعمّقة للفلسفة وصداقته للعديد من المفكرين والكتاب. وقد لاحظ الناقد المعروف الأستاذ محمود أمين العالم طغيانَ الجانب الفكري على العديد من كتابات فتحي غانم، ففي دراسته عن رواية ستّ الحُسن والجمال يقول العالم: «لست أدري لماذا ترسّخت في نفسي صورةٌ معيّنة لفتحي غانم، هي صورة المفكر لا صورة الروائي وكاتب القصة، أعرف وأتابع بإعجابٍ شديد إبداعه الأدبي، وأدرك المكانةَ العالية التي يتبوؤها في أدبنا المعاصر، ومع ذلك فالمفكر فتحي غانم هو الذي أبحث عنه دائماً في كلّ

ما يكتب، وهو الذي يطغى دائمًا على قراءتي لكتابته، والذي يكادُ يشغلني في كثير من الأحيان عن الفنان فتحي غانم»[١].

وعلى الرغم من اهتمام الأستاذ أمين العالم في الأساس بالفكرة في الأدب وتركيزه على ما يعكسه النصّ الأدبي من قضايا الواقع والمجتمع بحسب المنهج النقدي الذي يصدر عنه طوالَ عمره النقدي، فإنّ هذه الملاحظة صحيحةٌ، وتنطبق تمامًا على كتابات فتحي غانم، فهو يصرّح دائمًا أنّ إبداعه لا يتجاوز الواقع، وأنّ أشخاص رواياته من لحم ودم، وهُم حقائق قبل أن يكونوا رموزًا، وأنّ الجانب الفكري في الرواية أمر لا يحتمل الشكّ «يكاد يكون من المستحيل أن أتجاوز الواقع.. وأنا أكتب ليس لي أكثر من أنه من خلال الكتابة ورحلة المغامرة مع التعبير أنّني أستكشف. وكثيرٌ جدًّا من طريقتي في المعرفة، من أسلوبي في المعرفة، هو نفس عملية الكتابة. عملية الوصول إلى شيء»[٢].

وإذا تركنا الجانبَ الفكري في كتابات فتحي غانم والقضايا المهمّة والحيوية التي يثيرها، فسنجد أنّ هذه الكتابات تتمتّع بقدرٍ كبير من النضج الفني، إذ

(١) محمود أمين العالم: أربعون عامًا من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، مصر، ١٩٩٤، ص ٢٨٨.

(٢) جهاد فاضل: أسئلة الرواية، حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية، بيروت، د.ت، ص ١٧٨.

يتمثّل الكاتب معظم التقنيات الفنية المعروفة في بنائه الروائي، ولا عجب في ذلك ففتحي غانم من الكتّاب المثقفين الذين يطّلعون باستمرار على أحدث التقنيات الفنية، وله أعمال نقدية وفكرية منها: الفنّ في حياتنا، ومعركة بين الدولة والتقاليد، إضافة إلى المقالات التي كانت تنشر له في الصحافة المصرية والعربية، على أنّ العنصر البارز والغالب على البناء الفني لمعظم رواياته هو عنصرُ المفارقة، حيث يوظّف هذه التقنية بنجاح في إبراز التناقض والتنافر الموجود في بنية الفرد والمجتمع. وأحسب أنّ دراسة أعماله من هذا المنظور يمكن أن تسهم في تفسيرها على نحوٍ كبير.

وعلى الرغم من غزارة إنتاجه الروائي والقصصي وأهمية ما يطرحه من أفكار في مناقشة قضايا الواقع بصورةٍ عميقة، وتمتع كتاباته بكلّ ما يتمتع به الأدب الجيد فإنّ الجهد النقدي الذي يتناول هذه الأعمال قليلٌ للغاية لا يتناسب مع حجمه وموقعه بين كتّاب الرواية العربية، فهناك عددٌ قليلٌ من الدّراسات التي تناولت إبداعه، منها دراسة الدكتور جابر عصفور عن رواية تلك الأيام، واهتمّ فيها بالجانب الفكري المهمّ الذي تثيره الرّواية، خاصّة الذي يتناول ظاهرة العنف والإرهاب، وهي القضيةُ التي تشغل فكرَ الدكتور عصفور في السنوات الأخيرة، ويوليها اهتمامًا خاصًّا، بالإضافة إلى تحليله الفني للرواية، وكذلك هناك دراسة للأستاذ جورج طرابيشي عن

زينب والعرش، واهتمّ فيها بالرمز الموجود في الرواية، والذي تسعى الرواية لإبرازه، وكذلك هناك كتاب من تأليف حسين عيد بعنوان «فتحي غانم: الحياة والإبداع» تضمن مناقشةً لبعض روايات الكاتب بالإضافة إلى بعض الحوارات مع الكاتب حول رأيه في القضايا التي تثيرها أعماله، وهناك دراسة للدكتور حلمي محمد القاعود لرواية أحمد وداود، ناقش فيها الرمز الكامنَ في الرواية، وهو في رأيه استحالة التعايش بين العرب واليهود بسبب ما أبرزه الكاتب في الرواية من النزعة العدائية واللاإنسانية لدى شخصية داود، والتي ترمز لليهود كما يرى الناقد، كذلك كتب الأستاذ محمود أمين العالم عنه بعض الدراسات منها: دراسته عن رواية ستّ الحُسن والجمال.

وتعتبر هذه الكتابات- على قيمتها- قليلةً للغاية لا تتوازى مع موقع الكاتب في الرّواية المصرية والعربية، كما أنّها لم تلتفت إلى عنصر المفارقة الذي يقوم عليه بناء أغلب روايات فتحي غانم، ولذلك رأيت أنْ أضيف إلى هذا الجهد السابق هذه الدراسة عن الكاتب الكبير، ورأيت أنْ تدور حول المفارقة في رواية «تلك الأيام»؛ لما تتمتّع به هذه الرواية من حسّ مفارقي واضح.

**مفهومُ المفارقة:**

يتّفق النقاد على أنّ مفهوم المفارقة مفهومٌ مراوغ، يصعب على الباحث تحديدُ ما يعنيه بدقّة، وقد أشار إلى ذلك جوزيف دان في كتابه عن النقد

الأسطوري للمفارقة، إذ إنه «لا يوجد مفهومٌ دقيق أو واضح لكلمة مفارقة، كما أنّه لا توجد قراءة صحيحة يمكن الوثوق بها- على مرّ التاريخ- عن المفارقة»(١).

أمّا دي سي ميويك- وهو واحدٌ مِن أبرز مَن درسوا المفارقة- فيشير إلى صعوبة أخرى تواجه دارسَ المفارقة، حيث ترتبط هذه التقنية بالبيئة التي أنتجتها وبالثقافة التي نشأت فيها، وكذلك بالمتحدّث الذي ينشئ هذه المفارقة، ومن ثمّ لا تكون لدينا مفارقة واحدة بل عددٌ لا حصر له من المفارقات «فما كانت تعنيه المفارقة في الماضي يختلف عمّا تعنيه اليوم، وما تعنيه في بلدٍ قد لا تعنيه بالضرورة في بلدٍ آخر، وما تعنيه لرجل الشارع ليس هو نفس ما تعنيه للطالب المتخصّص في قاعة الدرس، وما تعنيه لدى باحث ما ليس هو ما تعنيه لدى باحثٍ آخر»(٢).

لذلك فإنّ الباحث في مفهوم المفارقة لا يتوقّع أن يحصل على مفهوم واضح ومحدّد لهذا المصطلح، شأنُه في ذلك شأن كثيرٍ من المصطلحات الأدبية والنقدية. وقد أورد الدكتور خالد سليمان في كتابه عن المفارقة عدّة تعريفات للمفارقة كما وردت لدى عددٍ كبير من النقّاد الغربيين منهم: فريدريك شليكل وأوجست

(1) Linda Hutcheon: Irony‹sEdge- the theory and politics of irony‹ first published 1994‹ Routledge‹ London‹ page: 9

(٢) السابق: نفس الصفحة.

شليكل، ودي سي ميويك وصموئيل جونسون، وصموئيل هائنز، وآلان رودي، ورولان بارت، وماكس بيربوم وكذلك لدى البلاغيّين الجُدد، ممّا يلقي الضوء على كثرة تعريفات المفارقة واختلاف النقّاد بشأن هذه التعريفات.

ونورد مِن هذه التعريفات ما نقله المؤلفُ عن معجم أكسفورد حول تعريف المفارقة، إذ جاء فيه:

«المفارقة هي إمّا أنْ يعبّر المرء عن معناه بلغةٍ توحي بها يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيّما بأنْ يتظاهر المرء بتبنّي وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجةً تدلّ على المدح، ولكنْ بقصد السخرية أو التهكّم، وإمّا هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقتٍ غير مناسب البتّة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإمّا هي استعمال اللغة بطريقةٍ تحمل معنى باطنًا موجّهًا لجمهور خاصّ مميّز، ومعنى آخر ظاهرًا موجّهًا للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»[(١)].

ومن تعريفات المفارقة ما أورده ميويك في كتابه «المفارقة وصفاتها» أنّ المفارقة هي قولُ شيء بطريقةٍ تستثير لا تفسيرًا واحدًا، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات. والمفارقة بهذا المعنى طريقةٌ في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائمًا عن المعنى الحرفي المقصود: فثمّة تأجيل أبديّ للمغزى»[(٢)].

---

(١) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب- دراسات في النظرية والتطبيق، ص ١٤.

(٢) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٣.

أمّا في معجم الأسلوبية، فقد اعتبرت كاتي والز المفارقةَ تقنيةً فنية وحيلةً تعبيرية، يلجأ إليها الكاتب حين لا يريد أن يصرّح بمقصده، وهي بذلك تقنية قديمة ومعروفة لدى الكتّاب السابقين؛ لأنّ الأدب لا يخلو منها على مرّ العصور كما أشرنا من قبل». فالمفارقة نوعٌ من أنواع الكنايات مشتقّة من الكلمة اليونانية EIRONICA وتعني التّظاهر. وتوجد المفارقة عندما تعني الكلمات المستعملة في نصٍّ ما عكسَ ما جاءت عليه في السياق بشكلٍ مقصود، مثل قولنا «يا للطقس الرائع» عندما تكون مُمطرة، فهذه المفارقات لا تؤخذ بمعناها الحرفي وإنّما تحمل على السخرية، فهي إذًا نوعٌ من النقد المهذب، وما لم تفهَم على هذا النحْو فإنّ هدف المفارقة يضيع»(1).

ولا شكّ أنّ هذه التعريفات وغيرها للمفارقة، توضّح مدى التطور الذي لحق بمفهوم المفارقة، فهي لم تعدْ مجرّد استعراض لغوي وقدرة بلاغية، كما أنّها تلقي الضوء- في الوقت ذاته- على جُملة من الخصائص يجبُ أن تكون في النص الذي يتّسم بالمفارقة، وهذه الخصائص كما أجْملتها الدكتورة نبيلة إبراهيم في بحثها عن المفارقة هي:

«**أولا**: وجود مستويَين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبّر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبّر عنه.

---

(1) Katie Wales:Adictionary of Stylistics ،Longman ،London And New York،1989، ،page:263.

**ثانيًا:** لا يتمّ الوصول إلى إدراك المفارقة إلّا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنّص.

**ثالثًا:** غالبًا ما ترتبط المفارقة بالتّظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمرُ إلى حدّ التظاهر بالسذاجة والغفلة.

**رابعًا:** لا بدّ من وجود ضحيّة في المفارقة. وقد تكون «أنا» الكاتب هي الضحية، وقد تكون الضحية ال- «أنت» أو الآخر (....) وأيًّا ما كانت هذه الشخصية فهي ضحيّة متّهمة وبريئة»[1].

وإذا كنّا نتحدث عن مفهوم المفارقة في الأدب بعامة، فمن الجدير بالذكر أنْ نشير إلى أنّ مصطلح المفارقة لم يردْ بلفظه في تراثنا العربي القديم، وإن كان وردَ بمعناه، أو ما يدلّ عليه، فهناك ألفاظ في التراث القديم تحمل بعضَ معاني المفارقة.. نذكرُ منها: التّهكم، والسخرية، والتعريض، وتجاهل العارف، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وغير ذلك من الألفاظ المعروفة[2].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل ١٩٨٧، ص ١٣٣.

(٢) يمكن الرجوع إلى ما كتبته الدكتورة نبيلة إبراهيم والدكتور خالد سليمان والدكتور محمد العبد في هذا السياق. وهي مسألة تاريخية نكتفي بالإشارة إليها في هذا المجال.

### أهميّةُ المفارقة:

كان الأدباءُ الشكليّون الرّوس يعتبرون الأدب متميّزًا بشكله في المقام الأول مهْما كانت القيمة الفكرية التي يتضمّنها "ومِن ثمّ كانوا ينظرون إليه باعتباره فنًّا لغويًّا في المقام الأول، لا باعتباره مرآةً للمجتمع أو ميدانًا للتصارع بين الأفكار، ومِن ثمّ صبّوا اهتمامَهم على الشعر لا على الشاعر، أي على الأعمال الأدبية نفسها، لا على جذورها أو آثارها»(١).

ويبقى المعنى على أهميّته في العمل الأدبي معنى مجازيًّا، كما يشير الدكتور محمود الربيعي «فالمحور الأساسي في العمل الأدبي الإبداعي هو الشكل اللغوي الذي يأخذه، وذلك لأنّ الأدب تشكيلٌ لغوي في نهاية الأمر. ولهذا ينبغي أن يكون المدخلُ إلى فهْمه وتحليله وتقديره مدخلًا لغويًّا»(٢).

وإذا كان الأمرُ على النحْو الذي بيّنّا فإنّ أهمية المفارقة في الرواية تكمنُ في كوْنها إحدى الصّيغ والتقنيات المهمّة المتبعة في تشكيل النصّ الأدبي، كما أنها بالنسبة للناقد أداةٌ مهمّة تساعده في تقديم قراءته للنص الأدبي من داخل النص ذاته، بدلًا من الاحتكام إلى مبادئ وأسس ليست نابعةً من صميم

---

(١) د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧، ص ٦٩.

(٢) د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥، ص ١٢٢.

العمل الأدبي، وهي بذلك وثيقة الصلة بالنصّ الأدبي ذاته، وعميقة الارتباط بالمبدع واختياراته، ولن أكثرَ من الحديث حول هذا الأمر؛ فالكلامُ في هذا الموضوع كثيرٌ ومعروف، تاركًا ذلك للجانب التطبيقي من البحثِ الذي آملُ أن يكشف- وحده- عنْ أهمية هذه التقنية في الرواية. وأكتفي في هذا المقام بأنْ أشير إلى بعض الآراء التي ذكرها أهمّ مَن درسوا هذا الموضوع حول أهمية المفارقة.

يقول ميويك: «إنّ الفنّ جميعًا، أو الأدب جميعًا يتّصف بالمفارقة من حيث الجوهر، أو بالرأي القائل: إنّ الأدب الجيد جميعًا يتّصف بالمفارقة. يقول جوته: إنّ المفارقة هي ذرّة الملح التي- وحدها- تجعل الطعام مقبولَ المذاق»[1].

إنّ المفارقة بالمفهوم الذي أشرنا إليه، تجعل الأدبَ ينأى عن المباشرة والتقريرية التي طالما شكا منها نقّادُ الأدب وتدخّله في دائرة العمق وتعدّد المعنى، لأنّنا في المفارقة «نتوصّل إلى فهْم المعنى المقصود، ليس من خلال ما يدلّ عليه لفظًا، بل بما يكمنُ في اللّفظ الذي قيل مِن معنى لم يدلّ عليه القول»[2].

---

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ١٦.

(٢) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص ١٥.

كما أنّ المفارقة تقوم بوظيفةٍ إصلاحية، فعن طريق المفارقة يكتشف الإنسان ذاته ويصلُ إلى فهْمٍ أفضل للحياة عن طريق تعرية الواقع ومحاولة فهْمِ التناقضات التي تسيطر عليه، فالمفارقة تعدّ «وسيلة لتوحيد التناقضات الظاهرية للتجربة كما تؤكّد تنوع العالم»(١).

إنّ المفارقة بهذا المفهوم الأخير ليست مجرّد وسيلة يزيّن بها الكاتب نصَّه فحسب، وإنْ كانت الناحية الجمالية هدفًا منشودًا في حدّ ذاته، لا.. بل إنّها وسيلة لتعميق الرؤية، ومحاولة سبْرِ أغوار الواقع، الذي قد يبدو بسيطًا أو متوافقًا، في حين يكتشف الباحث المتعمّق تعقدَه وتشابكه إلى درجةٍ يصعب معها فهْمُ كثيرٍ من التناقضات، فضلًا عن محاولة حلّها.

ومن الأشياء المهمّة التي تؤدّيها المفارقة في الرواية، ظاهرة التخفّي والتستّر، فلأنّها تقوم على اللعب على المعنى المزدوج، ومن ثمّ احتمال تعدّد فهْم المعنى، فقد وظّفها الأدباء في بعض الحقَب السياسية المُظلمة من أجل التعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الشائكة. فقد وظّف كتّاب جيل الستينيّات هذه التقنية بنجاحٍ من أجل خداع الرّقابة والسلطة «فالمفارقة- بذلك- هي طريقةٌ لخداع الرقابة، حيث إنها شكلٌ من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة. فالمفارقة في كثيرٍ من الأحيان تراوغ

---

(١) إبراهيم فتحي: المصطلحات الأدبية.

الرقابة بأنّها تستخدم على السّطح قول النظام السائد نفسه، بيدَ أنها تحملُ في طيّاتها قولًا مغايرًا. وتستخدم المفارقة في نهاية المطاف عندما تفشل كلّ وسائل الإقناع وتستهلك الحُجج، ويخفق النقدُ الموضوعي؛ فعندئذ تظلّ المفارقة هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار»[١].

ويجمل ماكس بيربوم أهمّ أهداف المفارقة في قوله: «إنّ هدف المفارقة إحداث أبلغ الأثر بأقلّ الوسائل تبذيرًا»[٢] وبذلك تلعب المفارقة دورًا كبيرًا في أحد أهمّ المبادئ الأسلوبية والجمالية التي تقوم عليها صنعة الرواية، وهو مبدأ الاقتصاد وعدم الإسراف في استعمال اللغة؛ حيث يضمنُ الاقتصاد في الوصف واللغة «عدم تكرار المشاهد المتجانسة لما في ذلك مِن إضعاف لقدرتها النموذجية وتمثيلها لما عداها. فإذا تكرّرت دونَ إدخال معامِل جديد يؤدّي إلى تطوير المواقف من داخلها، لم يكن ذلك إهدارًا لمبدأ الاقتصاد الجمالي فقط، بل يصبح تثليمًا لحدّة المواقف المسنونة، وتمييعًا لتأثيرها بأثر رجعيّ لدى القارئ يضعف من دراميتها وقدرتها على مفاجأة الفجيعة»[٣].

---

(١) د. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، ص ١٤٣.

(٢) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص٦٣.

(٣) د. صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ٣٦، يناير ١٩٩٥، ص ٩٢.

## أنواعُ المفارقة:

ذكر دي سي ميويك- كما ذكرنا في المقدمة- نحْوَ خمسة عشر نوعًا من أنواع المفارقة، منها: المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الرومانسية، ومفارقة الأحداث، والمفارقة الكونية، والمفارقة بالتشابه، وغير ذلك من الأنواع. ويمكن أنْ نجمعها في أربعة أنواع أو خمسة نظرًا للتداخل والتشابه الشديد فيما بينها. وسوف ينصبّ حديثي في هذه الصفحات على تعريف: المفارقة اللفظية، والمفارقة الدرامية، والمفارقة الرومانسية ومفارقة الأحداث، لكي يكون ذلك مدخلًا طبيعيًّا لفهم تقنية المفارقة بوجهٍ عام، والمفارقة التي تسيطر على الرواية موضوع الدراسة وهي «تلك الأيام» لفتحي غانم بوجهٍ خاص.

### (١) المفارقةُ اللّفظية:

تعدّ المفارقة اللفظية من الأنواع الشائعة الاستخدامِ في الأدب بكثرة، وذلك لأنّها في قسمٍ كبير منها تلتقي مع أساليب بلاغيّة عتيقة متجذّرة في الثقافة والبيئة منذ القدم، كالاستعارة والتورية والتعريض، وأسلوب المدح بما يشبه الذم.

وقد قسّم ميويك المفارقةَ اللّفظية إلى قسمين رئيسين: الأولُ أطلقَ عليه اسم طريقة الإبراز، وأبسط أمثلة الإبراز المديح بدل الذّم، وهي تكون مفارقة

ملحوظة، أمّا الطريقة الثانية فهي أسلوب الإغراق أو النّقش الغائر، وهي تلك التي تنال من الذات والشخصية(١).

وتنشأ المفارقة اللفظية من «كوْن الدّال يؤدّي مدلولين نقيضين: الأول مدلولٌ حرفي ظاهر، والثاني مدلولٌ سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقتِه بِنية ذات دلالة ثنائية، غير أنّ المفارقة- إلى جانب كوْن المعنى الثاني نقيضًا للأول- تشتمل على علامة توجّه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول»(٢).

وتختلف المفارقةُ اللفظية عن الأساليب البلاغية المعروفة، في أنّ تلك الأساليب تحمل في نهاية المطاف دلالةً واحدة، من خلال الرسالة التي يريد المتكلّم إبلاغَها، فالعبارة الساخرة «سلمت يداك» أو «بارك الله فيك»- على سبيل المثال- حين تقال في معرِض الذّم أو الهُزء، فإنّ نبرة الصوت والطريقة التي تؤدّى بها العبارة تشي بما يريد المتكلّم أنْ يوحي به، وتؤدّي مِن ثمّ إلى معنى وحيدٍ قصده المتكلم، أمّا في المفارقة فإنها تحملُ دلالةً مزدوجة، وتحتوي على إشارةٍ أو أكثر تجعل القارئ يدرك أنه أمام المعنى وضدّه، وهي تختلف من قارئ لآخر، ففي الوقت الذي يستقبل فيه قارئٌ ما الأحداثَ كما هي في الظاهر، يستقبل قارئ آخرُ نفسَ الأحداث على نحو ثانٍ وثالث.

---

(١) يمكن مراجعة ذلك في كتاب ميويك المشار إليه، صفحات:٦٧ – ٧٦.

(٢) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص ٢٦.

إنّ المفارقة اللفظية «لعبة لغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحْوٍ يقدّم فيه صانع المفارقة النصَّ بطريقةٍ تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبًا ما يكون المعنى الضّد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغةَ يرتطم بعضُها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بالٌ إلّا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده. فالمفارقة إذًا لغةُ اتصال سريّ بين الكاتب والقارئ»[1].

ونظرًا لأنّ المفارقة اللفظية تنتج دلالةً مزدوجة، وتعتمد على طرفين: الطرف الأوّل هو الكاتب، والطرف الثاني هو القارئ؛ فهي لذلك تصبح أكثرَ تعقيدًا وأكثر صعوبة ممّا قد يبدو للبعض؛ لأنّها لا تتحقّق في مستوى لغوي وحيد، بل «تتحقّق في مجموعةٍ من المستويات، ويجتمع فيها أكثرُ من عنصر؛ فهي تشتمل على عنصرٍ يتعلّق بالمغزى وهو قصدُ القائل، وهذا العنصرُ قد يتراوح في درجات عنفِه وقوته بين العدوان العنيف والتدليل الليّن، وتشتمل– كذلك– على عنصرٍ لغوي أو بلاغي هو عملية عكس الدّلالة. ويتمثّل هذا العنصر في شكل المغايرة»[2].

---

(١) د. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، ص١٣٢. ( مرجع سابق).

(٢) د. سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر ،ص ١٤٤.

ومن النماذج التي توضّح هذا النوع من المفارقة، ما ذكره «بريخت» في قصيدةٍ له بعنوان «الحلّ» عن انتفاضة العمال عام ١٩٥٢ إذ يبرز الكاتب المفارقةَ في ادعاء ألمانيا الشرقية بأنّها ديموقراطية شعبية، يقول بريخت:

«بعد انتفاضة السابع عشر من حزيران

قام أمين سرّ اتحاد الكتاب

بتوزيع نشرات في درب ستالين

تقرأ فيها أنّ الشعب

قد خسر ثقة الحكومة

وأنه يستطيع استعادتها فقط

بمضاعفة الجهود. ولو كان الأمر كذلك

أليس من الأسهل لو أنّ الحكومة..

حلّت الشعب

وانتخبت آخرَ غيرَه؟»(١).

أمّا أسلوب النقش الغائر كما دعاه ميويك فيتمّ في الغالب عن طريق النّيْل من الذات وتخفيف القول بدلًا من المبالغة فيه، ومِن أمثلته- وهي منتشرة

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٦٩.

في معظم الآداب العالمية- شخصية الأبله الذي يتعثّر في الكلام، ويكون محلّ ازدراء الجميع واحتقارهم، وفي الوقت نفسه يكتشف القارئ كثيرًا من الحقائق عن طريقه، فهو مرسومٌ بعناية من الكاتب من أجل خلقِ مُفارقة، يبرز الكاتب من خلالها التناقضَ الموجود في الواقع، إذ تأتي تنبؤاته دائماً صحيحة. ومن أمثلة ذلك شخصية الزين، في «عرس الزين» للطيب صالح، وقد تحدّثت عن هذه الرواية في بحثٍ سابق عن عناصر الحداثة في الرواية العربية المعاصرة.

وكذلك نجد المفارقةَ اللفظية في القرآن الكريم، في مثل قوله تعالى «ذقْ إنك أنت العزيز الكريم» الدخان: ٤٩، وفي مثل قوله تعالى: «قالوا يا شعيب أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا أو أن نفعل في أموالنا ما نشاء إنك لأنت الحليم الرشيد» هود: ٨٧. وفي مثل قوله تعالى: «وبشّر الذين كفروا بعذاب أليم» التوبة: ٣، فالمعروف أنّ البشرى لا تكون كذلك إلّا بخبرٍ سار، ولكنها في الاستخدام المفارقي الخاص تتضادّ أو تتناقض معها في الدلالة»[١] وقد بحث الدكتور محمد العبد هذه القضية في بحثه عن المفارقة القرآنية بتوسّع، ويمكن الرجوع إلى ما كتبه في هذا الشأن. كذلك تعتمد كتابات الجاحظ على إبراز المفارقة بشكلٍ واضح، وأرجو أن تُتاح لي الفرصة لدراسة هذا الأمر في بحثٍ لاحق بإذن الله تعالى.

(١) د. محمد العبد: المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة، ص ٧٣.

**(٢) المفارقةُ الدّرامية:**

أرى أنه مِن الضروري قبل أنْ أبدأ في الحديث عن المفارقة الدرامية القول بأنه لا رواية بدون شخصية- على الرغم من مُناداة الروائيّين الجُدد باعتبار الشخصية الرّوائية مجرّد كائنٍ من ورق مَصنوع من الخيال- فالزمن والحدث والمكان والموقف- على أهميتها في بناء الرواية- لا تستطيع أن تقوم بمفردها بمعزلٍ عن الشخصية الروائية؛ لأنّها «هي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدورِ تضْريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج، وهي التي تتحمّل كلّ العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها، ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحًا وضجيجًا، وحركة وعجيجًا، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدًا»[١].

وقد حظيت الشخصيةُ الروائية باهتمامِ كثيرٍ من نقاد الرواية، فمن المعلوم أنّ الروائي يستطيع أنْ يقدّم شخصياته بطرق شتى، وذلك بحسب الرؤية والمنظور الروائي الذي يصدر عنه، فإنْ كان المنظور ذاتيًّا بنى الكاتب أحداثَه وشخصياته من خلال وعي الشخصية، أمّا إذا كان المنظور موضوعيًّا فإنّ الكاتب يستخدم الوقائع كما هي معروفة له.

(١) د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت. العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١٠٤.

ويرى أوسبنسكي «أنّ المنظور سواء كان موضوعيًّا أو ذاتيًّا يكون خارجيًّا أو داخليًّا. فالسلوك يمكن أن يراقب من الخارج من منطلق شاهدِ عيان خارجي، أو يمكن أن يقدّم من خلال الشخص نفسه، أو من منظور شخصٍ عالمٍ ببواطن الأمور يعرف ما خفي وما ظهر من السلوك، ويستطيع أن يحيط علمًا بالعمليّات الذهنية والنفسية الداخلية (الأفكار- التأملات- الانطباعات- الأحاسيس- العواطف) التي لا سبيل للشاهد العَيان أنْ يتعرّف عليها. فلا وسيلة له للتوصّل إليها سوى طريق التخمين أو الافتراض سواء عن طريق الإشارات أو عن طريق إسقاط خبرته الخاصّة على ما يرى»[1].

وينطبق الأمر ذاتُه على وضعيّة الرواة في القصة وعلاقتهم بالشخصية الروائية، فقد قسّم النقاد بحسب المنظور الروائي إلى رواةٍ دراميّين ورواةٍ غير دراميين، ويغلب على الرّواية التقليدية لأن يكون رواتها غيرَ دراميّين، حيث تمرّ الحكاية من خلال وعيهم وليس من خلال وعي الشخصية، وهُم يكونون على علمٍ وإحاطة بكلّ الأحداث، وهُم دائمًا يتدخّلون في الأحداث، ويتسبب ذلك في حدوث فجَواتٍ واضحة في السرد.

---

(١) د. سيزا قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ١٤١.

أمّا الرّواة الدراميون، فشأنهم شأن الشخصيات الروائية، يعلمون مثل ما تعلمه تلك الشخصيات، بل في بعض الأحيان تكون دونها علماً، وتجعل الرواية الحديثة رواتها دراميّين بإفراطٍ حتى لتحيلهم إلى شخصيات معاشة (....)، وينبغي أن نتذكر كما يقول «بوث» أنّ كثيرًا من الرّواة الدراميّين لا يقدّمون باعتبارهم رواة، بل يكفي لوجودهم أن يتراءوا أمامنا في الخطاب الروائي، أو أنْ تنمّ عنهم أية لفتةٍ لأحد يروي شيئًا ما»[1].

ولا شكّ أنّ المنظور الروائي على هذا النحو يلعب دورًا بارزًا في خلق المفارقة الدرامية؛ حيث تظهر الشخصية الروائية وكأنّها لا تعلم شيئًا عمّا يدور حولها، ويستطيع الكاتب- من ثمّ- أن يقدّم الأحداث بصورةٍ تبدو متناقضة أو غير مفهومة تمامًا بالنسبة للشخصية، وهذا هو جوهرُ المفارقة الدرامية «فالمفارقة الدرامية تشير إلى موقف في مسرحية أو رواية يشترك فيه الحضورُ والمؤلف في معرفة نفس المعلومة عن ظروف حاضرةٍ أو مستقبَلة، ولكنّ الشخصية التي تلعب الدورَ ليست على معرفة بهذه المعلومة. في هذا الموقف تتصرّف الشخصية- بغير قصد- بشكلٍ غير مناسب للظروف المحيطة أو تقول شيئًا ينبئ بالنتيجةِ الحتمية التي ستؤول الأمور إليها»[2].

(١) د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس، ١٩٩٢، ص ٢٨٧.

(2) M.H. Abrams ;A Glossary of Literary Terms، Harcourt Brace Jovanovich Co - lege، London، 1993 ،page;99

إنّ الكاتب في المفارقة الدرامية يقدّم لنا الشخصية ناقصةَ المعرفة، ليست على علم تامّ بما يدور حولها، ممّا يجعلها تتصرّف بتلقائية كما يملي الموقف، وهذا الأمر يخلق مفارقةً عن طريق التناقض والتعارض الذي تجد الشخصية نفسها فيه، خاصة إذا كانت هذه الشخصية موضوعةً بإزاء شخصية أخرى تفطن لهذا التناقض وهذا التعارض «ومن الأمثلة للتهكّم الدرامي بحث أوديب على طول مسرحية «أوديب ملكًا» لسوفوكليس عن قاتل لايوس، ليكتشف أنه هو نفسه المذنب»[١].

ويبيّن D.H.Green أنّ فهْمنا للمفارقة الدرامية يستدعي إلى الذهن استحضار ثلاثة عوامل:

**أولًا**: يقتضي توفّر توتّر في العمل القصصي. ويمكن خلق هذا التوتر من خلال وضع شخصية تتّسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها أو في مقابل قوة أخرى، مهما كانت هذه القوة أو الشخصية، إنسانًا أو إلهًا أو أيّة قوّة مثالية أخرى.

**ثانيًا**: في هذا الوضع المحْكوم بالتوتر، يجب أن تكون الشخصية الأولى (الضعيفة الغافلة) جاهلة بحقيقةِ الظروف التي تحيط بها، وبهذا يكون هناك تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقتها.

---

(١) إبراهيم فتحي: المصطلحات الأدبية (مفارقة درامية).

**ثالثًا:** يكون الآخرون، وهُم المشاهدون، أو الذين لا يشاركون في صنع الأحداث أو توْجيهها، على وعي تامّ بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة، وبالتالي فإنّ المشاهدين أو الآخرين يكونون على علمٍ بما سبّب إخفاق هذه الشخصية الغافلة، التي كانت تجهل حقيقة ما يجري حولها[١].

وعلى ذلك فإنّ المفارقة الدرامية تختلف عن المفارقة اللفظية، إذ إنها لا تعتمد على مجرّد البراعة في الصياغة اللفظية والأسلوبية التي تنتج المفارقة في آخر الأمر، ولكنّها ستعتمد على الطريقة التي يقدّم بها الكاتب الأحداث، وما هي المشاهد التي يبرزها وتكون لها الصدارة، وما هي الأحداث التي يتجنّب ذكرها أو التطويل في عرضها، ومتى تظهر الشخصية ومتى تختفي، وهذا أقرب إلى طبيعة الدراما من مجرّد اللعب بالألفاظ والصنعة البلاغية.

وممّا يتّصف بالمفارقة الدرامية، أو ما يعرف عند البعض بمفارقة القدر قول (آيكيسشوس ) في مسرحية إليكترا:

لا شكّ يا ربّ أنّ هنا مثالًا على جزاء عادل.

فهو يحسب أنّ الجثة أمامه هي جثة عدوّه- والواقع أنها جثة زوجته»[٢].

---

(١) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص ٣٠.

(٢) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٤٠ .

### (٣) مفارقةُ الأحداث:

كثيرًا ما تتداخل مفارقةُ الأحداث مع المفارقة الدرامية، لكنّ ميويك حاول التفرقة بينهما من خلال هذا المثال «فإذا قام مدرّس بترسيب طالبٍ في امتحان ما، في الوقت الذي كان فيه هذا الطالب قد ظلّ يصرّح- بيقين- أنه أدّى امتحانًا ممتازًا، وأنه سينجح في هذا الامتحان دونَ شك. فالحالة هنا تمثّل حالة مفارقة، وبالنسبة للآخرين، فإنه لا يوجد شيء من المفارقة إلّا بعد أنْ تظهر نتيجة هذا الطالب، وعلى هذا الأساس يتمّ التفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة الحدث أو الأحداث، فمفارقة الحدث تكتمل بظهور خيبة أملِ الضحية، وهو هنا الطالب، بينما المفارقة الدراميّة موجودة قبل ظهور النتيجة فالمدرس على علمٍ بها، والضحية(الطالب) يتصرّف بما يتناقض وحقيقة الوضع الذي ظلّ يجهله حتى ظهور النتيجة»[١].

ويعتبر ميويك هذا النوعَ من المفارقة أقرب إلى الدراما منه إلى الرواية، وإن كانت الرّواية لا تخلو منه، وذلك بسبب «الغياب النسبي للتفصيلات في الدراما ممّا يفسح المجال لخطّ من البناء أكثر نظافة ووضوحًا، ولتضادّ أكثر حدّة بين ما يؤمل ويخشى وبين ما يحدث بالفعل»[٢].

---

(١) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص ٣١

(٢) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٩٧.

ومن الأمثلة التي ذكرها ميويك أيضًا لتوضيح هذا النوع، ما جاء في قصة (و. هنري) بعنوان (هدية المجوس) حيث «يقدم شابّ على بيع ساعته ليشتري أمشاطًا لشعر زوجته الطويل، ولكنّها كانت قد باعت شعرها لتشتري لزوجها سلسلة لساعته»[١].

ويعرف هذا النوع من المفارقة أيضًا باسم المفارقة البنائية، وفي هذه المفارقة «يعمد الكاتب إلى إدخالِ ظاهرةٍ بنيوية تشير إلى ازدواجية المعنى والتقييم في عمل أدبي ما. واحدةٌ من هذه المظاهر هي ابتكارُ بطلٍ ساذج تقوده سذاجته وبساطته إلى اقتراح تفسيراتٍ لأمور يستطيع القارئ تفسيرها وفهْمها بشكلٍ واضح»[٢].

وتختلف المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث عن المفارقة اللفظية، في أنّ القارئ يكتشف المفارقة اللفظية في حينها، في نفس اللحظة التي ينتهي فيها من القراءة، فهي انقلابٌ في المعنى أو الدلالة بصورةٍ مباشرة وآنية، أمّا المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث فلا يكتشفها القارئ إلّا بالمضي قدُمًا في القراءة وبعد الانتهاء منها، فهي انقلابٌ في الزمن لا يكتشفه القارئ إلّا مع الانتهاء من القراءة.[٣] وذلك كما في مسرحية شكسبير «الملك جون» حيث يعبّر كلّ من الأمير الفرنسي والمندوب البابوي عن ثقة كلّ منهما بدعم الآخر

(١) السابق: نفس الصفحة.

(2) M.H.Abrams ;A Glossary of Literary Terms‹ ‹page; 99

(٣) انظر ميويك: المفارقة وصفاتها.

أو طاعته، فلا يلبث أن يجدَ كلّ منهما آمالَه وقد انقلبت، وهذا الانقلاب الذي يحدث مع تطور الرواية ينتج عنه قوّة في بناء الرواية وتماسكها(١).

وتُعرف مفارقة الأحداث أيضًا باسْم المفارقة الموقفية Situational Irony وهي تحصل عندما يضحك رجلٌ على مصيبة رجلٍ آخر، في حين أنّ نفس المصيبة تلحق بالشخص نفسِه دون علمه(٢).

ويمكن اعتبارُ القصة العربية المشهورة- قصة السقاء والصائغ- مِن هذا النوع حيث تروي القصة أنّ سقّاء دخل أحد البيوت ليزوّد أهله بالمياه، وفي أثناء تفريغه الماء لامست يدُه يدَ ربّة البيت، فسحبت يدَها مباشرة، ولمّا عاد زوجها وكان يعمل صائغًا قصّ عليها أحدَ المواقف التي واجهته في هذا اليوم، حيث استعانت به فتاة لكي يساعدها في لبس أسورة، وقبل أن يتمادى في مسك يدِها نزعَها، فقالت الزوجة له: لو زدتَ لزاد السّقا.

**(٤) المفارقةُ الرومانسية:**

يعتبر الأدباءُ الألمان هُم أوّل مَن تكلّم عن المفارقة الرومانسية، وتوسّعوا في دراستها، وذلك في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، حيث اعتبروها جوهرَ الأدب ولبّه، فلا أدبَ بلا مفارقة(٣).

---

(١) السابق: ص ٥٣.

(2) J.A.CUDDON: A DICTIONARY OF Literary Terms and Literary theory، Blackwell REFERENCE، Cambridge، U.S.A ،1979 ،page 457.

(3) M.H.Abrams ;A Glossary of Literary Terms ،page;99

وتعتبر المفارقة الرومانسية- في نظرهم- إحدى الوسائل الهامّة لكشف التناقض الموجود في العالم «وفي المفارقة الرومانسية يقوم الكاتب بخلْقِ وهم جَمالي على شكلٍ ما، وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهْم وتحطيمه من خلال تغييرٍ أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظةٍ ذاتية سريعة وعابرة، أو مِن خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة، وبشكلٍ أكثر تحديدًا، يمكن القول: إنّ المفارقة الرومانسية تعبيرٌ عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات. والعالم أساسًا- من وجهة النظر الرومانسية- عبارةٌ عن مجموعة من المتناقضات. ومِن هنا فإنّ خيرَ وسيلة لفهم هذه المتناقضات هي أن تكشف وتفْهمَ من خلال نظرةٍ تتّسم بالمفارقة. ومن هنا أيضًا، فإنّ كاتب المفارقة الرومانسية يصور العالم عالمًا قائمًا على الفوضى، وعلى قدرة الإنسان فيه على توقّع ما سيحدث، وعلى جذبه اللا مُتناهي. وبالتالي فإنّه- أي الفنان- يرى أنّ مداركه الحسية المحدودة، في مقابل كلّ ما هو مطلَق أو لا متناهٍ، هي مدارك قاصرة وخادعة أو كاذبة، إلى درجةٍ ما.»[(١)].

ويرى دي سي ميويك أنّ رواية «توماس مان» المعروفة «دكتور فاوست» تعدّ من الأعمال التي توضّح المفارقة الرومانسية بشكلٍ كبير، حيث قام المؤلف «بإدخال نبرة زائفةٍ على الأسلوب في تعمّد وجرأة- في شخص الراوية الذي

(١) د. خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص ٣٣.

يتّخذ صورة محاكاة ساخرةٍ للمؤلف نفسه، رجل مثقف، واسع المعرفة، حسن القصد لكنّه من الطراز القديم، جادّ، على شيء من التّباهي لذلك يبعث على السخرية. هذا الراوية ضحيّة المفارقة، واسمه (تسايتبلوم)، يؤدّي وظيفةً مانعة الصواعق، فهو يجتذب ويمتصّ ما يوجد في مقاصد الرّواية من شوائب، فيغدو بمقدور (توماس مان) أن يكون طموحًا كيفما شاء»[1].

إنّ الكاتب في المفارقة الرومانسية يضع أمامه هدفًا مزدوجًا، فهو يعيش في الواقع ويدرك كلّ ما فيه من تناقضاتٍ وتعارضات، ويدرك أيضًا أنّ الفنّ هو إعادة إنتاج وتشكيلٍ لهذا الواقع، وليس مجرّد محاكاة أو نقلٍ حرفي له، لذلك فإنّ الوعي الذاتي للفنان في هذه الحالة- الوعي بهذه الثنائية- هو الذي يعطي للإبداع طابعَه الخاص، وتمنح الأديب الحقّ في المحاكاة الساخرة للواقع، والتي يخفّف عن طريقها من وطأة الحياة وثقل الأحداث، ويمزج الجادّ بالهزلي، صانعًا مفارقة الأدب، كما هي مفارقة الحياة.

وتحاول الكاتبة الإنجليزية «أن ميللور» تفسير المفارقة الرومانسية من خلال ربط الظاهرةِ بالأحداث السياسية والاجتماعية والصناعية التي ساعدت على نشأتها، حيث تغيّرت الحياة أو النظرة إلى الحياة، فلم تعدْ ذلك النظام الدقيق المنضبط، بل أصبحت- في نظر أصحاب النزعة الرومانسية-

---

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٣٣.

مزيجًا من الفوضى والعبث، ولذلك فإنّ كاتب المفارقة الرومانسية كما ترى الناقدة هو «الذي يرى في الكون هيولية وافرة ولا متناهية، ويرى إدراكه، في الوقت نفسه، محدودًا وقاصرًا ومتورّطًا في عملية تكون أو تنام، وهو بذلك يدخل في المشكِل الصّعب بحماسة واندفاع، ممارسًا نوعًا من التوازن بين خلق الذّات وبين هدْمها، وبالتالي.. فإنّه يفصل هذه التجربة ويشكّلها على نحوٍ يبني نفسه فيها ويهدمها في الوقت نفسه»[1].

**توظيفُ المفارقة في رواية «تلك الأيام» لفتحي غانم:**

تناقش رواية «تلك الأيام» لفتحي غانم قضيةَ الإرهاب والعنف التي كانت متفشّية في المجتمع المصري في أربعينيّات وخمسينيّات القرن العشرين، وما يقترن بها من قتلٍ وتدمير وإساءةٍ للمجتمع وسمعتِه، وفيها تحليلٌ دقيق لنفسية الإرهابي أو مرتكِب الجريمة، ومحاكمة لأصحاب هذا الفكر. أراد المؤلفُ من خلاله أن يعلن عنْ موقفٍ صريح وواضح إزاءَ العنف بكلّ أشكاله «فالعنف لا يصنع تقدّمًا ولا بناءً حضاريًّا، فالفكرة الرومانتيكية التي تقول إنه يمكنني أن أوجّه كلّ تحديات الحياة، بأنْ أمسك قنبلة أو بندقية وأستخدمها في الإرهاب؛ هي فكرةٌ تستسهل الأمور، وتلعب لعبةً غير إنسانية؛ لأنّ الحياة والموت ليست في يد البشر، بل في يدِ الله سبحانه وتعالى،

---

(١) نقلًا عن الدكتور خالد سليمان: المفارقة والأدب، ص٣٣.

ولكنّ الإنسان قد يخطر بباله- عندما يقع أسيرَ تراكم تحدّيات كثيرة- أنّه قادر على نسف تلك التحديات باستخدام العنف، ولكنّ العنف يدمّر نفسَه في النهاية، بحيث إنّ الإرهابي الذي يمسك بالبندقية في يديه يصبح البندقيةَ ذاتها، ويلغي عقلَه وإحساسه ووطنيته، ويتحوّل إلى مجرّد أداة للتدمير إذا لم تجد ما تدمّره دمّرتْ نفسَها»(١).

كما تناقش الرواية قضيةً أخرى مرتبطةً بشكلٍ أو بآخر بقضية العنف والإرهاب، وهي ما يعانيه المجتمعُ والأفراد من انفصامٍ وعجز عن مواجهة الحقائق بلا رتوش، ليس على مستوى الطبقات الدنيا فحسب، بل حتى على مستوى النّخب والفئات المثقفة. فثمّة حقيقة يناقشها الكاتب على امتداد الرواية، وهي أنّنا عاجزون عن مواجهة أنفسنا، ومن ثمّ مشاكلنا وأزماتنا، وأنّ المثقف عاجزٌ عن إعلان الحقيقة التي يعرفها إيثارًا للسلامة وراحة البال، ومِن ثمّ فهو يكتفي- ربما إرضاء للذات- أن يعلن أنصاف الحقائق أو أرباعها بعد أن يتمّ تشويهها بالطبع.

وقد تجسّد هذا المعنى بوضوحٍ من خلال شخصية سالم عبيد الأستاذ الجامعي والمؤرّخ المرموق، الذي يشهد له الجميع بالتفوق والنبوغ. فقد

---

(١) فتحي غانم: من كتاب «فتحي غانم: الحياة والإبداع» إعداد: حسين عيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتاب الثقافة الجديدة، العدد ٢٨، نوفمبر، ١٩٩٥، ص ١٢٥.

اصطدم بهذه الحقيقة عندما كان مبتعثًا إلى فرنسا للحصول على درجة الدكتوراه، حيث واجهه أستاذه الفرنسي مسيو لا فارج بهذه الحقيقة:

«أنّ بلدك أضعف من أنْ تتحمّل الحقيقة. إنّ كلّ ما تستطيع أنْ تفعله هو أنْ تدرس تفاصيل الأحداث، ثمّ تقف في قاعة المحاضرات بجامعة القاهرة لتختار التفاصيل المناسبة اللائقة وتسردُها أمام الطلبة. لا شيء أكثر من هذا يا عزيزي.. أو السجن.. نصف الحقيقة وتحيا.. كلّ الحقيقة والمِقصلة يا عزيزي»[(١)].

ويرفض سالم عبيد التسليمَ برأي أستاذه، ويبدي معارضتَه الشديدة له، وعندما يعود إلى مصر، ويصير على المحكّ يختبر رأي أستاذه على أرض الواقع، فيجد نفسَه مطرودًا من الجامعة، ويذهب إلى السجن، لأنّ البعض اعتبر في كتاباته مساسًا بالثوابت، ويخرج بعد ذلك من السجن ليصبح أكثر حذرًا في إبداء آرائه، وتصبح حياته مزيجًا من الشكّ والتناقض، ولا يستطيع أن يعلن رأيَه صراحة في قضيةٍ من القضايا. حتى أنه عندما تجرّأ ذاتَ مرّة في قاعة المحاضرات ليعلن رأيه في قضية من القضايا، نكتشف أنه لم يفعل ذلك خالصًا لوجه العلم والحقيقة، ولكنه فعل ذلك بهدف إبهار طالبةٍ بعينها، كان سالم معجبًا بها ويريد الزواج منها، وسوف أتحدّث عن ذلك عند الحديث عن المفارقة الدرامية في الرواية.

---

(١) فتحي غانم: تلك الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص ١٠٥.

بل إنّ العجز الذي تتّسم به شخصية سالم عبيد- الشخصية الرئيسة في الرواية- لم يكنْ في ضعفه عن مواجهة المجتمع فحسب، بل تجسّد- كذلك- في عدم قدْرته على مواجهة الذات. فالطالبة التي أحبّها وارتبط بها، لا يعرف لماذا ارتبط بها أصلًا، هل أحبّها أم أنّه تزوّجها لكي ينتقم منها ويحرمها من السعادة؟ وحينما يشكّ في سلوكها وتراوده الظّنون بشأن علاقاتها المتعددة بالرجال وخيانتها له، يبدو عاجزًا تمامًا، عن مجرّد مواجهتها بما يدور في نفسه، ويكتفي بالحديث الداخلي الذي يكشفُ عن مأساة الشخصية الحقيقية، وسوف أتناول ذلك عند الحديث عن مفارقة الشخصية.

ولأنّ الرواية تقوم في الأساس على كشف التناقض والتعارض بين الشخصيات الروائية المختلفة، بل في أعمق الشخصية ذاتها، فقد لجأ الكاتب إلى توظيف تقنية المفارقة بوضوح، ليكشف من خلالها الزيف الذي تنطوي عليه معظم الشخصيات، والزيف الذي يعيش فيه المجتمع، ممّا يمكن القول معه بأنّ العنصر المهيمن على بناءً هذه الرواية هو عنصرُ المفارقة، وهو ما سأحاول الكشف عنه في هذه الدراسة.

**(٥) مفارقةُ الشخصية:**

تجدر الإشارةُ إلى أنّ المفارقة بكلّ أشكالها تتمّ من خلال الشخصية الروائية، وقد أشرتُ إلى ذلك عند الحديث عن المفارقة الدرامية في الجزء الأول من هذه الدراسة، لذلك قد نلتقي بالمفارقة الدرامية أو اللفظية أو

الرومانسية أو الكونية ونحن ندرس الشخصية الروائية، وقد رسم الكاتب شخصيات روايته الرئيسة- كما أشرنا- على قدرٍ كبير من التناقض الواضح ممّا أدّى إلى إبراز المفارقة على نحو واضح.

ويعدّ دي سي ميويك جهلَ الشخصية بحقيقة نفسها، أو اكتشافها لذاتها على نحوٍ صحيح من المفارقات الشخصية[1].

وفي «تلك الأيام» يرسم فتحي غانم ملامحَ الشخصيات الرئيسة، على نحوٍ مُتناقض، لا تعرف الشخصية- على نحو محدد- طبيعة علاقاتها بالآخرين ولا تعي ما تقوم به. وهذه الشخصيات الرئيسة هي: سالم عبيد الأستاذ الجامعي المعروف، والذي وصلَ إلى أعلى مكانةٍ علمية وسياسية، والزوجة زينب سلامة التي كانت إحدى طالباته، وأعجب بها ثمّ تزوج منها، وعمر النجار الإرهابي الذي سعى سالم للالتقاء به عقبَ الإفراج عنه من السجن، لغرضٍ ظاهرٍ هو: تشريح شخصية الإرهابي عن كثب، ومعرفة أسباب العنف ودوافعه، وهل هناك ما يميز إرهاب دولةٍ ما عن إرهاب دولة أخرى، وهل نفسية الإرهابي واحدة؟ وتظهر المفارقة بوضوح في هذه الشخصيات، فهي تجمع بين النقيضين، وتجهل ذاتها إلى أنْ تكتشف ذلك عن طريق الصدفة، أو مِن خلال التقائها بغيرها، ولا يظهر لها هذا التناقض إلّا عندما توضع على المحكّ.

---

(١) انظر: المفارقة وصفاتها، ص ٣٤.

فسالم عبيد الذي ينتمي إلى أسرةٍ ريفية بسيطة، ويندفع إلى دراسة تاريخ بلاده ظنًّا منه أنه أقدرُ على الكشف عن أسرارها وروائعها الماضية والحاضرة، يصطدم برأي أستاذه الذي ينطوي على قدرٍ كبير من السخرية، والذي يمثّل بالنسبة له مفارقةً ساخرة، حيث يشير الأستاذ الفرنسي إلى أنّ كونه مصريًّا لا يُعطيه ميْزة في دراسة تاريخ مصر، بل يعدّ عائقًا أمامه، وأنّ غير المصريين أقدر على دراسة تاريخ مصر وإجلاء روائعه من المصريين أنفسهم، لأنهم يتمتّعون بالحرية الكافية والشجاعة التي تمكّنهم من قول الحقيقة العلمية مهما كان وقْعُها.

وحين يسعى سالم عبيد إلى دحْض هذا الرأي يكتشف صحته، فنحن غير مؤهّلين بالفعل لقول الحقيقة.

وحين يسعى سالم عبيد إلى اللقاء بعمر النجار، أحد الإرهابيين المفْرَج عنهم مؤخرًا، فإنه يعلن أنه يلتقيه لأسبابٍ علمية وموضوعية بحْتة، وهي معرفة أسباب العنف والإرهاب، لكنه لا يعلن الحقيقة الفعلية التي تقف وراء ذلك إلّا بيْنه وبين نفسه. فهو إنّما سعى إلى اللقاء به من أجل كشف خيانة زوجته، التي كان يعلم أنّها ستندفع نحو إقامةِ علاقةٍ مع هذا الإرهابي، وبذلك يثبت إدانتها ويمكنُه مواجهتها «هذه أفكارك أنت يا ملعونة.. تريدين إنجابَ ولد لي مِن عاشق مجهول.. أتريدين جريمة مثل هذه.. وبحلق سالم في

وجه عمر، أيكون ولدي شبيهًا لهذا الوجه؟ أدبر لك العاشق الذي يحطمك وتدبرين لي الابن الكاذب»[١].

وفي مثل هذا المسعى نجدُ «سالم عبيد» المعني أساسًا بدراسة الإرهاب والعنف، وينادي بنبذهما؛ يمارس الإرهاب والعنف بصورةٍ من الصور، «وهكذا بدأ سالم من القمع الذي وقع عليه منذ أنْ فصل من الجامعة، غير بعيد عن نقطة القمْع الذي أوقعه على غيره، حين أعاد إنتاج القمع الواقع عليه ومارسَه، لا إراديًّا، كالمرآة التي تعيد إرسال الشعاع الذي تستقبله إلى غيرها»[٢].

ولا ينقص الأستاذ سالم عبيد الجرأة والاستقصاء في جمع التفاصيل الدقيقة، فهو لا ينظرُ إلى التاريخ تلك النظرة السطحية التي لا تقترب من المسلّمات، وتكتفي بالتكرار، ولكنه يجمعُ هذه التفاصيل بشكل دقيقٍ للغاية. منها ما رواه عن محمد علي وعن علاقته بماتيو ديلسيبس والد مهندس قناة السويس فرديناند ديلسيبس، الذي تستّر على محمد علي في حادث سرقةٍ فما كان مِن أحفاده إلّا أنْ كافئوه ببيع البلد بأكملها له «وانتقم فرديناند بن ماتيو ديلسيبس للسرقة، فسرق سعيد ابن الضابط الألباني مشروع قناة السويس. أي سرق مصر بأكملها مقابل سرقة شوك وسكاكين وملاعق»[٣].

---

(١) الرواية: ص ٦٤

(٢) د. جابر عصفور: مقدمة الرواية، ص ١١.

(٣) الرواية: ص ١٠٧.

ويذكر قصة موت الخديو توفيق وما شابها من شبهٍ جنائية، وما صاحب ذلك من ضرورةِ نقله من قصره ببنها إلى القاهرة، في عربة دون أنْ يشعر به الناس أصلًا لأنّه كان لا يحيي الناس في حياته. وقد وظّف الكاتب هذه المواقف في الرواية بصورةٍ فيها قدرٌ كبير من المفارقة، خاصّة مفارقة الشخصية. كشف الكاتب من خلالها مبدأ التقية والمداراة، التي يتبعها سالم عبيد، خاصّة بعد تجربة السجن والفصل من الجامعة.

أمّا شخصية الزوجة زينب سلامة، فهي تجمع التناقضات كلّها، فقد نشأت في أسرةٍ متوسطة، وفي الجامعة ارتبطت بزميلٍ لها، لكنّ القدر لم يمهله، فمات في النيل غرقًا، وتقدّم لها أستاذها سالم عبيد، فوافقت وتمّ الزواج، وبدأت رحلةُ المتاعب والتناقض.

وتبدو- كما رسم الكاتب ملامحها- امرأة متمرّدة عابثة، خاصّة بعد أنْ تعلم أنّ زوجها كان يعلم عن علاقتها بزميلها، وتراودها الظنون أنه ما تزوّجها إلّا انتقامًا منها، لذلك تسعى هي إلى الانتقام منه بسلاح الأنوثة، فتقيم العلاقةَ تلو العلاقة بالرجال لتدمير سمعة زوجها ومعنوياته، لكنها تدمّر نفسها في الوقت ذاته، خاصّة حين تسعى إلى إقامة علاقة مع عمر النجار الذي تعرّفت عليه من خلال زوجها. ففي الأيام الأولى لزواجها وفي إحدى شرفات الفندق بأسوان، وبعد أن تساورها الشكوكُ في زوجها،

نلتقي بهذه المفارقة، حيث تتساءل في أسى وحزن «من أين أتى هذا الحزن يا ربي؟ الخدم يدخلون ويخرجون في أدبٍ وظرف وفرحةٍ وفضول. منظري يبهجهم وفستاني الأزرق جديد، ولكنّ شراع المركب يلتف حول الصخور كأنه يفطرها، بعد قليلٍ سأبكي أو أغني»[1].

وقد يكون هذا الحزن طبيعيًّا ومقبولًا في الأيام الأولى للزواج، وإذا كان لأسبابٍ منطقية، لكنّ حزن زينب كان مختلفًا، إنه حزنٌ مدمّر للذات، لذلك فقد اتّخذ هذه الصورة من الانتقام. لقد اكتشفت أنّ الأستاذ القدوة أو الذي كان يجبُ أن يكون كذلك، خدعها ولم يعبأ بعواطفها، بل لعلّه سعى إلى تدميرها، حين سعى إلى الزواج منها وهو يعلم أنها كانت على علاقةٍ بأحد زملائها «صارحني أيّها الرجل. قل أتعرف أم لا تعرف. نعم إنه مات. وليس والدي. بل حبيبي. كان طالبًا معي في الكلية. تلميذًا لك مثلي. ومات. غرق في النيل. انقلب به قاربُ التجديف وابتلعته دوامة. هجرني ومات. تركني بلا حبّ ومات. نعم قد أحبّك وأحبّ ألفَ ألفِ رجلٍ غيرك. ولكنّه ليس مثل حبي لمحمود. صارحني. أتعرف أم لا تعرف؟ أتتخابث؟ أتمتحني يا حضرة الأستاذ الذي يعرف كلّ شيء؟»[2].

---

(١) الرواية: ص ٦٧.

(٢) السابق: ص٧٥.

وتنشد زينب الخلاصَ في عمر والذي ظنّت أنه سيكون النقيض لزوجها، فهو رجلٌ صريح مع نفسه، كما توهّمت هي، وهو رجلٌ قوي ذو ملامح رجولية واضحة، لكنّها ما تفتأ تكتشف خلافَ ذلك، فعمر... «ليس نقيضًا لزوجها على الإطلاق، بل هو امتدادٌ له في أكثر من صورة. فبعد أن تسعى إلى تكوين علاقةٍ معه، تكتشف عجزه، كما تكتشف جمودَ العواطف وبلادة المشاعر لديه، وبذلك فإنّها تدمّر نفسها بدلًا من سعيها لتدمير زوجها، ويندرج هذا الحدث في إطار المفارقة الدرامية، التي تقوم على جهل الشخصية بما يحاك حولها. ففي مشهدٍ درامي واضح، تذهب زينب إلى عمر، وهي تبكي، طالبةً منه أن يعيشا معًا، لأنّها لم تعدْ تطيق العيش مع زوجها، لكنّه يشهر مسدسَه في وجهها، وينقلب من إنسانٍ هادئ إلى شيء يثير كلّ مشاعر الخوف والفزع والاشمئزاز:

«صوّب فوهة المسدس إلى رأسها، وقال:

– هل تحبينني الآن؟

وتهدّج صوته قائلًا:

– لو كذبت فسأطلق عليك..

قالت زينب في براءة طفل:

– سأخرج.

قبل أن تنتبه، كان قد هجم عليها وأطبقَ بيده على فمها هامسًا:

- لن تصرخي.. ولن يسمع صوتك أحد..

كانت تحملق مذعورةً. وأغضبه منظرها، فانهال عليها بكفّه يصفعها على خدّها. يهوي بكفّه على رقبتها، وهي تتألّم وكأنّها لا تتألم، تموت وكأنها لا تموت، ورأسُها يتضخّم بهالات سوداء وحمراء، كانت جاثية على الأرض.. تذكّرت أنها وهي طفلة كانت تجثو على الأرض وتلعب، لا أحد يقسو على الأطفال إلى هذا الحد. أنا واثقةٌ أنه سيندم. أكرهه. لن أبكي. وانفجرت في البكاء. ورفعت رأسَها لترى وقْعَ بكائها عليه.. ما كادت تلتقي عيونهما حتى ابتسم»[1].

وتتجلّى المفارقة في هذا الموقف في تناقض الشخصية وعجزها في الوقت ذاته عن فهْم نفسها وما تريده، فهي لا تستطيع أن تحدّد هدفها ولا ما الذي تريده، وما ظنّته منقذًا لها من العناء غدَا أداةَ تدميرها وهدمها، كما تتجلّى المفارقة اللفظية الملحوظة في هذا التعارض الواضح بين موقف زينب وعمر، فعندما تقّرر ألّا تبكي، إظهارًا لقوّتها وصلابتها، تنهار وتبكي، ويظهر الضعف الداخلي الذي تتعمّد إخفاءه، وحين تنظر إلى عمر وهي في هذه الحالة، محاولة التأثير عليه، يبتسم في شماتةٍ وسخرية.

---

(١) الرواية: ص ٣٨٤.

وينجح الكاتب عن طريق توظيف المفارقة في هذا الموقف أن يرسم ملامح الشخصية من الداخل، فكلا الشخصيتيْن تعاني اضطرابًا واضحًا وتناقضًا ملحوظًا.

ويرسم الكاتب شخصية عمر النجار الإرهابي بشكلٍ يتّسم بالتناقض التام، فقد كان فتى في السابعة عشرة من عمره، حين اتّجه إلى العنف، ينتمي إلى أسرةٍ ثرية، وينخرط عن طريق صديقه فهمي الذي ينتمي إلى نفس الطبقة في تنظيمٍ إرهابي، يتّخذ من العنف وسيلةً لتحقيق مآربه، وفي عزبة فهمي يتعلّم مع غيره من الأصدقاء الرّمي والتصويب، ويكون الدرس الأول في التصويب والرمي مفارقةً واضحة، لها دلالتها التي لا تخفى في كشف نفسيّة الإرهابي وعقليّته: «الدرس الأوّل في التصويب يا عمر. هو نفسه الدرس الأخير. يدك يا عمر. يدك قبل عينيك. يدك هي التي ترى. ويدك هي التي تحدّد الهدف، يدك هي التي تصوّب، يدك هي التي تطلق»[١].

«اسمعْ يا عمر إذا أردت أن تقتلهم. فأنتَ بلا عين. بلا قلب. بلا عقل. أنت أولًا وأخيرًا يد ثابتة»[٢].

(١) الرواية: ص ١٢٨.

(٢) السابق: ص ١٢٩.

ولا يملك عمر، الفتى ذو السبعة عشر ربيعًا، والناقم على سلطة الأب والحاكم والمجتمع سوى الانصياع التّام لما يمليه عليه صديقه، فيلغي عقله وقلبه تمامًا، فلا يسمع إلّا لفهمي، ولا يستجيب سوى لأوامره.

ويصف الكاتب شعورَ الصديقين ساعة القتل أو الاستعداد له، ويطيل المشاهد الوصفيّة التي تبرز مدى التناقض الذي تنطوي عليه شخصية كلّ منهما. ففهمي يكونُ في غاية النشوة لحظةَ القتل، وحين يصف الرصاص الذي يطلقه على ضحاياه، فكأنه يقول شعرًا «طلقات رصاص. حقائق محدودة، أقبض عليها بيدي. لا غموض ولا التواء، حقائق مفهومة لا تكذب ولا تخدع. بسيطة. فصيحة. حقائق تؤمن بها. عندما تنطلق تنفذ في اللحم والعظم والدّماء.. كانت ليلة جميلة ورصاصة عزيزة مثل هذه تنطلق من يدي. يوم. ها ها ها. سقط بكلّ ضخامته وعظمته وامبراطوريته، مجندلًا. تعجبني هذه الكلمة م.. ج.. ن.. د.. لا.

أَلَا تعجبك يا عمر؟ أنت توافقني، أتعرف؟ إنّ الأشكال التي يرسمونها وهُم يسقطون لا تنتهي.. الأوضاع التي تتّخذها الجثة على الأرض.. أوضاع لا نهائية. بقع الدّم لها مليون شكلٍ وشكل. لا شيء يبقى كما هو.. إلّا الرصاصة نجدها في المخ أو القلب، في البطن أو نفذت من الجسم واستقرّت بعيدًا.. ما يؤلمني لا أستطيع جمعها»[1].

(١) السابق: ص ١٢٩.

وفي حديثه الداخلي، يتكلّم عمر عن المسدس بودٍّ بالغ ويصف لحظة القتل والتدمير، بأنّها من اللحظات التي لا تنسى، فعندها تتهيأ نفسه لكتابة الشعر «الشرّ يجب أن يدمّر. الكذب يجب أن يدمّر. الموت يجب أن يدمّر. لن يبقى إلّا الحقّ. لن يبقى إلّا فهمي والمسدس والطلقات. لن تبقى إلّا الأيدي الثابتة، عندئذ أكتب قصيدة شعر»[١].

وفي إشارةٍ لها دلالتها الواضحة، وبعد أن ينتهي عمر من إحدى مهامّه المكلّف بها، يقتاد فتاة ليلٍ إلى منزله، وهو يقتادها على طريقته، تحت تهديدِ السّلاح كما اعتاد. وفي المنزل يطلب منها بلغةٍ آمرةٍ وجافّة أن تخلع ملابسها، وحين تنصاع لأوامره ينظرُ إليها مليًّا، ثمّ يأمرها بنفس اللغة أن ترتدي ملابسها وتنصرف، دون أن يقترب منها، وفي هذه الإشارة المهمّة- كما يقول الدكتور جابر عصفور- ما يشير إلى عقم الفكر الإرهابي وعجزه، حيث «يغدو العقمُ الفكري كالعجز الجنسي صفةً ملازمة لشخصية الإرهابي في تلك الأيام. ويبقى هذا العقمُ على امتداد المشاهد التي يتصدّرها الإرهابي، وذلك بسبب اقترافه للفعل العكسي الذي ينعكس على فاعله في انعكاسه على نفسه»[٢].

---

(١) الرواية: ص ١٣٥.

(٢) د. جابر عصفور: مقدمة الرواية، ص ٢٤.

لقد استطاع الكاتب من خلال توظيف تقنية المفارقة في شخصية عمر النجار أنْ يناقش جُملة من المسائل المهمّة التي تنطوي على قدرٍ كبير من التناقض. فمصرُ المعروفة بنبذها المبدئي للإرهاب، وموقفها في مواجهة الشّدائد والأحداث القاسية معروف، ويكون دائمًا بالسخرية والنكتة، يلجأ بعضُ أبنائها إلى العنف والتدمير، الذي لا يسيء إليهم فحسب بل يسيء إلى بلدهم وإلى سمعتها. ويتساءل الكاتب عن سبب ذلك «ما الذي يدفع بعضَ شباب هذا الشّعب إلى الإرهاب والقتل.. وتحت أيّ ظروف اندفعوا في هذا الطريق. هل هناك خصائص للإرهاب المصري. تميّزه عن حركات الإرهابيين في شعوب أخرى»(١).

وتأتي الإجابة عن تلك الأسئلة وغيرها، من خلال بحثِ المؤرخ عن تفاصيل التفاصيل، ودراسة بِنية الفرد والمجتمع، ومناقشة العلاقة بين أفراد الأسرة الواحدة، وحدود سلطة الأب ودورها، وطبيعة النظام السياسي والثقافي، وعلاقة الأصدقاء، والتكوين النفسي للفرد وغير ذلك من الأسباب المتشابكة التي تؤدّي مُجتمعة إلى تكوين الإرهابي.

فعمر النجار الذي ألغى عقله وأسلم زمامَ أمره إلى صديقه الذي قاده إلى هذا الفكر، كان يفتقد إلى التكوين الأسري السليم، فالوالد نائبٌ في البرلمان،

(١) الرواية: ص ٢١١.

مشغولٌ عنه، لا يعامله بالحنان المطلوب، بل يعامله بقسوة شديدة. والتعليم لا يشبع نهمَه ولا يسدّ حاجته، لذلك لا يجدُ ما يغريه بالحفاظ على هذا الخيط الرفيع الذي يربطه بالمجتمع، أو الذي يبقي على العلاقة بينه وبين أسرته، ولذلك يسعى إلى تدمير الذات وتدمير الآخرين. كما أنّ التكوين النفسي له يلعب دورًا كبيرًا في هذا المجال كما أشرت، لذلك يصوّره الكاتب «فتى نحيلًا متوسّط القامة، له عينا شاعر. شفتاه رقيقتان. رأسه محنيّ إلى الأمام قليلًا كأنّه ينوء بحملٍ غير عادي. قامته منتصبة، مشدودة، كلّ شيء فيه مشدود، جامد، صلب. في الجيب الداخلي لسترته الرمادية: مسدس. ومن هذا الوصف الذي لا يخلو من المفارقة الدالة ننتقل تدريجيًّا إلى العالم الداخلي للشخصية، ونقترب من التكوين الاجتماعي للشخص الذي يجمع بين عيني الشاعر والجذع الصلب المشدود، وبين الشفتين الرقيقتين والمسدس المتحفّز لإطلاق النار. وذلك وصفٌ يكشف عن التعارض الحدّي الذي تنبني عليه الشخصية، سواء في جمعها بين متقابلات الرقّة والعنف، أو تقابلات رغبات الحياة والموت»[١].

ويكشف الكاتبُ من خلال أحد الحوارات الطويلة بين عمر وصديقه فهمي عن بعض الأسباب التي تدفع هؤلاء إلى القتل والتدمير، فهُم لا يقتلون من أجل غايةٍ واضحة، يمكن أن تكون مبررًا لهذا العنف:

(١) د. جابر عصفور: مقدمة الرواية، ص ٢٢.

«سأل عمر خائفًا:

– أيمكنني أن أسألك سؤالًا واحدًا.. قبل أن ننهي هذه المناقشة إلى الأبد.

– اسأل.

– ألسنا نقتل من أجل الوطن؟

– من الذي علّمك هذا؟

– كان أبي يقول: لا بدّ من قتل الإنجليز.

– وماذا فعل بعد أن قال هذا؟

قال عمر بسرعة وغضب:

– إنه نصاب.

قال فهمي:

– نحن لا نقتلهم من أجل الوطن.

– من أجل أنفسنا؟

– ولا من أجل أنفسنا.

– إذن..

فقاطعه فهمي:

- إننا مسدسات.. أتعرف لماذا تنطلق المسدسات!

أجاب عمر بنظرةٍ حائرة.

فقال فهمي:

- المسدسات تنطلق لأنك تضغط على الزناد.

وحدق في عمر متحديًا:

- أترضيك هذه الإجابة يا عمر؟

- نعم.»[1].

**المفارقةُ اللفظيّة في الرواية:**

تزخر الروايةُ بالعديد من المفارقات اللفظية، التي تسهمُ إلى حدٍّ كبير في كشف طبيعة الشخصيات، وعلاقاتها مع بعضها بعضًا، كما تسهم في تهيئة القارئ لفهْم الأحداث بشكلٍ جيد. وسوف أتحدّث عن بعض هذه المفارقات اللفظيّة الدّالة، خاصّة تلك التي لعبت دورًا بارزًا في رسم ملامح الشخصيات، وتطوّر الأحداث على النحو الذي جاءت عليه.

(١) الرواية: ص ١٣١.

فمِن ذلك ما جاء على لسان سالم عبيد وهو يعبرُ الشارع بصعوبةٍ بالغة لكي يقابل عمر النجار: «كيف أعبر هذا الشارع اللعين.. لو كان هذا الشارع كتابًا لعبَرْته في سطرين»[1].

وهكذا نلتقي مع سالم عبيد، الحذر المتردّد، حين يتعامل مع الواقع ومع الناس، أمّا بالنسبة للكتب فالأمرُ يختلف. فلو كان عبورُ الشارع والتعامل مع الناس في نفسِ وضوحِ الغاية من التعامل مع الكتب، لكان الأمر يسيرًا. ولو تتبّعنا هذه الفكرة على امتداد الرواية لوجدنا أنّ أكثر أفعال الشخصية تنطلق من خلالها، فسالم عبيد يعكسُ ما يعرفه على الواقع، وليس العكس، ويحاكم الواقع تبعًا لما يؤمن به هو من قناعات، وحتى حين أراد أن يستقرئ الواقع ويعرفَ الأحداث من خلال أصحابها وجدَ نفسَه يحاكم هذا الواقع وهذه الشخصيات بناءً على ما أمدّته به الكتب من معلومات «قد يكون تفكيري كلّه متأثرًا فعلًا بما قرأته. وربما كان عمر على حقّ ولكنّها هي الضمان الموثوق به. قد يكون ما أعرفه منقولًا من الكتب. ولكن تبقى هي. موقفي منها هو الذي سيحدّد مقدار صدقي. فأنا أبحث المشكلة العامّة. وأراها في نفس الوقت تتفاعل مع حياتي الخاصة. نعم هذا هو الضمان الأكيد»[2].

---

(١) السابق: ص ٣٨.

(٢) السابق: ص ٢٢٧.

ولا شكّ أنّ هذا الموقف الفكري قد يفسّر لنا الجفاء الشديد في علاقة سالم بمَن حوله، خاصّة زوجته. فالناس جميعًا في نظره موضوعٌ للدراسة والتحليل، وليسوا أشخاصًا من لحم ودم، ومشاعر وأحاسيس، وقد يكون ذلك مقبولًا في البحث العلمي، لكنّه في مجال العلاقات الإنسانية يحيل الحياة إلى جفاءٍ وجفاف.

ومِن المفارقات اللفظية الدّالة قول زينب عن كتاب زوجها الجديد بسخرية: «لا يشبه هذه الكتب الاثني عشر التي لم أقرأ صفحةً واحدة منها.. بعض هذه الكتب لم أقرأ حتى عنوانها»[١].

وهذه المفارقةُ تكشفُ لنا عن طبيعة العلاقة بين المؤرّخ الكبير- إنسانًا وفكرًا وسلوكًا- وبين زوجته، فهي لا تعبأ بما يقوله ولا تلتفت إلى ما يكتبه أو يقدّمه من أفكار، على الرغم من تلقّف الناس لكتبه حين صدورها، وشهادة الجميع له بالعبقرية والنبوغ. وهذا يدلّ على برود العلاقة وجفافها، وعلى عدم ثقة كلّ طرف في الآخر.

ومن المفارقات اللفظيّة ما جاء على لسان عمر النجار وهو يجادل دفاعًا عن رأيه في العنف الذي يمارسه، فيقول:

---

(١) الرواية: ص ٥١.

« المقاتل.. قاتل.. يقتل.. يرتكب القتل.. ثمّ يظلّ مقاتلًا وليس قاتلًا»[١]

وربّما كان فهمُنا لهذه المفارقة اللفظية هو المفتاح المناسب لفهم شخصية عمر النجار، فهو لا يقتل، كما أسلفت، لأسبابٍ دينية أو وطنية، ولكنّه يقتل وفقَ قناعةٍ خاصّة، ورؤية شخصية جدًّا، ومِن ثمّ فهو لا يهتمّ بتصوّرات الآخرين ولا أفكارهم، إنّما يكفيه أن يكون هو مقتنعًا بما يفعل. ولو تتبّعنا هذه الفكرة لدى عمر النجار على طول الرواية لوجدناها متأصّلة لديه، وتتحكّم في حركته، وتقود خطاه إلى الفعل، فعل القتل، «قال عمر لنفسه: سوف أقتل «سالم».. وارتاح لهذا الخاطر مسرورًا»[٢]

«قال:

أنا لا أريد الخلاص منه.. فقط أريد أنْ أقتله.

وضحك كأنه قال نكتة»[٣]

ومن المفارقات اللفظيّة في الرواية، وهي كثيرة، نذكر ما يلي:

«- أنت تعمل في الأرشيف؟

---

(١) السابق: ص ٦٤.

(٢) السابق: ص ٣٣٦.

(٣) السابق: ص٣٨٧.

- عاطل في الأرشيف» ص٤٣.

وما قالته زينب عن زوجها:

«سالم ليس وقورًا كما كنت أخشى أن يكون» ص ٦٩.

وقول زينب: «أريد أن أرقص في الدنيا. الدنيا كلّها لا تتّسع لرقصي. وأبكي في الدنيا. الدنيا كلّها لا تتّسع لدموعي. أرقص بلا سبب. وأبكي بلا سبب. وأعانق العالم وأضمّه إلى صدري» ص ٧١.

«لن يفهمني سالم. ولا أنا أفهم نفسي. أيجب أن نفهم. سالم يتكلّم دائماً بالعقل» ص ٧١.

وفي حوار صحفي بعد زواج زينب من سالم تسأل الصحفية زينب «فسّري لي حكاية الخلطة التاريخية..

فتجيب زينب: «- شوفي.. سالم يقول إنّ وجهي روماني على فرعوني على عربي.. وكان يتذكّر أحيانًا وجهي بعد المحاضرة بغير ما سبب، ثمّ بدأ يتنبّه إليّ ويتفّحص ملامح وجهي، ولاحظ أنّ وجهي يذكره بأيام الفراعنة، وغزو الرّومان، ودخول العرب مصر..

سألتها مازحة:

- ألم يتذكّر في وجهك دخول الفرنسيين والإنجليز مصر؟

قالت زينب:

- لا.. الأتراك فقط» ص ٨٤.

ومِن ذلك قول زينب:» أف.. هذه الحياة العاقلة ليس لها طعم» ص٩٥.

ومن ذلك ما قاله أحدُ أصدقاء سالم حين علم بأمر سفره لفرنسا للحصول على الدكتوراه: «ستنتهي من الدكتوراه في سنةٍ واحدة.. أقسم أنك تستطيع حفظ كلّ كتب السوربون في شهرين» ص ١١١.

ومنها قول سالم عبيد «عندما مات أبي حزنت وفرحت» ص ١١٢.

وقوله «علّمني الشيخ برعي العادة السيئة» ص ١١٥.

وقوله عن موت عباس: «لم يلاحِظ أحدٌ طوالَ الطريق أنّ عباس ميّت، لأنه لم يتعوّد تحية أحد» ص ١٢٠.

ويسأل عمر صديقه فهمي عن الوسيلة الأفضل للقتل فتكون هذه المفارقة «بالسم.. بالغازات الخانقة.

- لا.

- اختراع جديد؟

- شيء كهذا.. ما هو؟ نقتلهم.. نقتلهم.. لا أدري.

- نقتلهم بأي شيء؟

- بالرغبة» ص١٤٨.

ومِن ذلك ما قاله عمر لسالم وهو يناقشه عن فهْم الإرهاب بصورة صحيحة:

«أنت لا تستطيع فهْمَ الإرهابي إلّا إذا كنت إرهابيًّا» ص ٢٢١.

ومن ذلك ما قاله الراوي عن زينب:

«كانت جالسة. خاملة الجسد. مرهقة العينين، عقلها يفكّر بلا أفكار» ص ٢٢٣.

«ولكنّها تريد أن تتكلّم تقول وتقول. فقط تقول دون أن تقول» ص ٢٣٢.

« كلّما قلت لواحدٍ منهم أحبّك، شعرت أني أحيا. وشعرت أني أموت.. شعرت أني أصدقُ إنسانة في العالم. وشعرت أنّي أكبر كاذبة في العالم ويصبح الفهم لا معنى له» ص٢٤٤.

«كانت زينب تشعر بالبكاء.. فتتوالد في جسدها طاقاتٌ كبيرة من الفرح» ص ٢٥٦.

«ما أروعَ الجنون! سلطان آمر.. لا يردّه أحد» ص ٢٧٩.

ومِن ذلك ما تقوله زينب عن بيت أحدِ عشّاقها، وهو يدلّ على مدى الضيق الذي بلغ بها في علاقتها بزوجها وبيتها:

«لن تفاجئني قذارة الحمام، والصراصير في المطبخ. ولكنها مريحة. بيت حقيقي» ص ٢٩٠.

«الحياة نفسُها هي التي تعترض الحياة، وهي التي تصطدم بالعقل» ص ٣٢٠.

«الذين عاشوا تلك الحياة. لا يفكّرون في التاريخ والذين يفكرون لا يعيشون» ص ٣٦٢.

ولا شكّ أنّ هذا الكمّ الكبير من المفارقات اللفظية يكشف عن هيمنة عنصر المفارقة على بناء الرواية، وقدرة المفارقة في الوقت ذاتِه على كشف مواقف الشخصية الرّوائية، وإضفاء نوعٍ من التماسك على الحبكة الروائية، مصدره الإبقاء على الصراع والجدل والتناقض بين تلك الشخصيات التي تتّسم بالمفارقة.

**المفارقةُ الدّرامية ومفارقةُ الأحداث:**

تقوم المفارقة الدرامية في جوهرها على وجود شخصيةٍ ما تتصرف بطريقةٍ تتّصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، خاصّة إذا كانت هذه الأمور التي تراها الشخصية أو تتوهّمها مناقضةً لوضعها الحقيقي، وغالبًا ما تحمل كلماتُ هذه الشخصية دلالةً مزدوجة، ولا تعي ذلك.

ومِن المفارقات الدّرامية في الرواية، موقف سالم عبيد في المحاضرة التي أشرْنا إليها، والتي تخفّف فيها قليلًا من تحفّظه وخوفه الشديد، وأعلن في شجاعةٍ عن موقفه من الحكم والنظام السياسي، ووجه نقدَه الصريح للأسرة العلوية، حتى غدَا في نظر الطالبات، وخاصّة زينب سلامة رمزًا للبطولة ومثارًا للإعجاب، قبل أن تكتشف خداعه وزيفه، فهو لم يفعل ذلك من منطلق الشجاعة التي يتحلّى بها، ولكنّه فعل ذلك عندما تأكّد من خلوّ قاعة المحاضرات من الطلبة، الذين تغيّبوا للمشاركة في إحدى المظاهرات.

ويظلّ هذا الموقف مجهولًا بالنسبة لسائر الشخصيات، لذلك نراها تتعامل معه من منطلق الجهل بما يُضمره، لكنّ القارئ والكاتب يشتركان معًا في معرفةِ هذه الحقيقة التي خلقت المفارقة الدرامية. وقد أشار سالم عبيد نفسه إلى هذه الحقيقة عندما كان يحلّل- كعادته- الأسباب التي دفعته لهذا الصنيع، ليكشفَ عن الزيف الذي كانت شخصيته تنطوي عليه «أنا أخدع نفسي، يصعب عليّ أن أحدّد مشاعري، لو كنت ألقيت محاضرتي في ميدان عام، لأصبحت بطلًا، بطلًا حقيقيًّا، ولو انتهى بي الأمر إلى السجن، ولكني تكلّمت أمام الطالبة زينب سلامة، البنت التي أريد أن أتزوّجها، نهاية مؤسفة لشجاعة مؤرخ»[1].

---

(١) الرواية: ص ٩٢.

ومِن المفارقات الدرامية كذلك، إخفاء سالم عبيد عن زوجته معرفته بعلاقتها السابقة بزميلها في الدراسة، واكتفاؤه ببعض الكلمات والألفاظ التي تشعل ظنونَها وهواجسها، وقد أسهمَ هذا في توتير العلاقة بين الزوجين والإبقاء على الصراع مشتعلًا حتى النهاية، فالزوجة لم تجزم بمعرفة الزوج بعلاقتها السابقة أو عدم معرفته بها، وقد أراد هو ذلك لكي يبقى متحكمًا فيها حتى النهاية.

ومِن المفارقات الدرامية، ما أعلنَه سالم عبيد عن سبب لقائه بعمر النجار، خاصّة لزوجته حيث أوْهمها أنه يسعى للقاء به من أجل تحليل نفسية الإرهابي عن كثَب، وأخفى عنها السبب الأهمّ في سعيه هذا، وهو إثبات خيانة الزوجة مِن خلال ما يتوقّعه من سعيها لإقامة علاقة معه، وقد بدت الزوجة غريرة في هذا الموقف، فتعاملت مع الزوج بصورةٍ طبيعية ممّا ولد هذه المفارقة الدرامية.

وحين ارتبطت زينب بعمر النجار، ظنّت أنها قد تخلصت من ضعف الزوج ومن خداعه، وقد أعطاها عمر النجار إشارات غير صحيحة، لتكتشف في النهاية أنها كانت ضحيةً لهذا المُنقذ المتوهّم، بينما كان لدى القارئ ما يشير إلى احتمال وقوع هذه الأحداث اعتمادًا على بعض الحوادث السابقة، بينما كانت الشخصية غافلةً عن تلك الإشارات. فعمر النجار– كما

أشرت من قبل– كان قد سعى إلى إقامة علاقةٍ جنسيّة مع فتاة ليل لكنه فشل، لكنه يحاول أنْ يوهم زينب بعكس ذلك، فيقصّ عليها طرفًا من أخباره التي تشير إلى رجولته «أمّا بقية النساء فعرفتهنّ مِن الطريق.. أقضي مع الواحدة منهنّ ساعة، ساعة لا أكثر، وأعطيها نقودَها ثمّ لا أراها ولا يدور بيننا كلام. مجرد إرضاء رغبة في جسدي»[1].

وتتعامل زينب مع عُمر طوال الرواية على أنّه الرجل الذي سيعوضها عن الحياة التعيسة التي عاشتها مع زوجها، لكنه تكتشف ممارسته للخداع، شأنه شأنَ زوجها «صرخت فيه:

– اخرج لأرتدي ملابسي..

كانت تشعر بدمارٍ في نفسها.. الإهانة تنهشها. كأنها لم تعدْ أنثى، كأنها ماتت. ورغم ذلك فكلّ ما حدث كان متوقعًا. كأنّه كان لا بدّ أن يقع. عمر هو عقابي، هو نهايتي. لا مفرّ من عمر. هو الشيخوخة. البشرة المتهدّلة. الجلد المكرمش. الشّعر الساقط. هو الإرهاق بعد السهر الطويل. الفضيحة التي لا بدّ أن تقع. الخطأ الذي لا بدّ أن يحدث. الفساد الذي لا بدّ أن يشوّه المتعة. الملل الذي يقضي على كلّ لذة. عمر ضروري. ضروري لي. ولسالم. عمر هو موتنا»[2].

---

(١) السابق: ص ٢٩٥.

(٢) الرواية: ص ٣٠٧.

وهذا الموقف الذي ينطوي على مفارقة درامية، بسبب جهل الشخصية بما يُحاك حولها، ينطوي على مفارقةٍ أخرى مهمّة، حيث يغدو الأشرار أنفسهم ضحيةَ شرورهم، وهذا كما يقول ميويك يعدّ مِن باب المفارقة «وأكثر من ذلك مفارقة أنْ يغدو مجرم يمارس درجةً عالية من الإجرام ضحيةَ مجرمٍ آخر يمارس نفس اللعبة بالضبط»[1].

فزينب التي باعت جسدَها لطلاب المتْعة، واعتبرت جسدها هو مصدر اعتدادها وثقتها بنفسها، يصير عقابُها عن طريق هذا الجسد، وسالم الذي تعرّف على عمر بهدف القضاء على زوجته وتدميرها، ينال العقابَ ذاته. فبعد أن توطّد زوجته علاقتها بعمر النجار يسعى عمر للخلاص منه بدلًا من الخلاص من الزوجة، وهو ما لم يخطرْ على بال سالم ممّا يعدّ من المفارقة الدرامية «قال:

- نحن الآن شريكان.. غدًا صباحًا سوف أضرب سالم وهو خارج من البيت.. تستطيعين مشاهدةَ كلّ شيء من نافذتك.. وسوف تدركين أنك أنت التي قتلته.

أطرقت زينب برأسها.. فصرخ:

- لماذا لا تبتسمين؟ ألّا تريدين الخلاص منه؟

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ٦٤.

همست:

- نعم.

قال:

أنا لا أريد الخلاص منه.. فقط أريد أن أقتله»[١].

ولا يكون هذا هو عقابَ سالم الوحيد، ولكنّه يكتشف حقيقة نفسه التي كان يجهلها ويتظاهرُ بالعكس من ذلك، فقد اعترض على رأي أستاذه الفرنسي الذي أشرنا إليه من قبل، والذي يرى أنّنا أعجز عن أن نواجه أنفسنا، ليكتشف في النهاية أنه هو نفسه أعجز الجميع. فبعد أن يكتشف خيانة زوجته- كما أراد- يجد نفسه عاجزًا تمامًا عن فعل أي شيء، فيكتشف ضعفه وجبنه التام، قال له عمر وهو يصارحه بعلاقته بزوجته «لماذا لا تقتلني أنت كما يجب أن يكون. افعل. هيّا أرني كيف تثور دفاعًا عن عرضك. نعم أحبّ زوجتك.. أحبّ زوجتك.. أليس عندك شرفٌ تثأر له؟ ودفع عمر بالمسدس في يد سالم.. فارتعدت يده.. وسقط المسدس.. وساد الصمت. الحقول صامتة وأشباح النخيل صامتة.. والأنوار البعيدة صامتة. وسالم وعمر يجلسان جنبًا إلى جنب.. وارتفع صوتُ هدير المحرك.. وعادت العربة.. موليةً ظهرها أنوار القناطر.. مندفعةً في طريق القاهرة»[٢].

---

(١) الرواية: ص ٣٨٦.

(٢) الرواية: ص ٤١٤.

وبذلك تكون الخطوة التي اتّخذها سالم عبيد لتدمير زوجته، هي نفسها الخطوة التي دمّرته وأدّت به إلى كارثة، إذ سعى إلى كشف خيانتها عن طريق ترتيب هذه العلاقة مع عمر النجار، ومع اكتشافه لخيانتها يتأكّد أيضًا من ضعْفه وعجزه، ويكتشف مِن ثمّ زيف الدعاوى التي طالما تشدق بها.

أمّا مفارقة الأحداث، فإنّ الكاتب يصنعها عن طريق تحجيم المشاهد الجادّة بوساطة مشاهدَ كوميدية أو ساخرة، وذلك للتّخفيف من وطأة هذه الأحداث، ولا شكّ أنّ وضعَ السخرية في هذا الموضع، يلعب دورًا كبيرًا في إبراز المفارقة، والتي هي في الأساس «أثرٌ للتناقض الحادّ بين واقع قبيح ومثال جميل من ناحية، ولقدرة القبيح على هزيمة الناصع المضيء من ناحية أخرى»[١].

وكما تنشأ مفارقةُ الأحداث عن طريق تحجيم المشاهد الجادة بالمشاهد الساخرة، فإنها تنشأ كذلك عن طريق وضع شخصية مُعجبة بذاتها بإزاء شخصية أخرى لا تشارك الأولى نفس الشعور[٢].

وقد لجأ فتحي غانم في روايته تلك مِن تحجيم المشاهد الجادة بالمشاهد الساخرة، ممّا أسهمَ في صنع مفارقة الأحداث، وقد أشرتُ إلى بعضها عند الحديث عن المفارقة اللفظية.

---

(١) فيصل دراج: ( الميراث: هجاء متاحف الكوابيس )، مجلة الآداب، بيروت، العدد السابع والثامن، ١٩٩٧.

(٢) انظر المفارقة وصفاتها: ص ٣٢.

ومِن هذا النوع من المفارقات، تعليق سالم عبيد في إحدى المرّات على وجْه زوجته، وهو في أوْج تذكّره لخيانتها له وعدم إخلاصها له «تذكّر الأستاذ سالم زوجته.. وجْه بيضاوي.. وأنف روماني.. وعينان حزينتان شركسيتان وشعر أسود، وشفتان مليئتان.. خليط من السمن البلدي والدندرمة»[(١)].

وفي المشهد الذي اكتشفت فيه زينب عجز عمر النجار عن إتمام علاقته بها، وتأثير ذلك المدمّر على نفسها ومعنوياتها، ترتدي ملابسَها وتتهيأ للخروج، بعد حوار داخلي مؤثّر، وقبل أن تخرج يورد الكاتب هذه المفارقة الساخرة «خرجت زينب إلى عمر مرتديةً ملابسها، وقالت بصوتها الطيب وعلى وجهها خجل:

- ما زلت تريد خروجي؟

همس عمر في ألم:

- لا.

- لأني ارتديت ملابسي»[(٢)].

وحين يذهب سالم عبيد أستاذ التاريخ الكبير للقاء عمر النجار الإرهابي، يقول وهو يعبرُ الشارع في سخرية: «عمر النجار يحمل معه قطعة من التاريخ. سأحصل عليها منه.. أعبر الطريق وأحصل على قطعة التاريخ»[(٣)].

---

(١) الرواية: ص ٤٤.

(٢) السابق: ص ٣٠٨.

(٣) السابق : ص ٣٨.

**المفارقةُ الرومانسية:**

في المفارقة الرومانسية يقوم الكاتب بخلْقِ عالمٍ وهمي، ثمّ يقوم فجأة بتدمير هذا العالم وتحطيمه، كما يصوّر الكاتب العالم على أنه عالم مليء بالتناقض وقائمٌ على الفوضى. وقد وصف ميويك كاتب المفارقة الرومانسية بأنه حزمةٌ من التناقضات، وبأنه ذاتي النزعة، فيه ميل إلى الانتقاد والشك، ولذلك فإنّ البناء الأدبي الذي يقوم على توظيف المفارقة الرومانسية، يعتمد على إبراز التناقضات والثنائيات الموجودة في الحياة، مثل ثنائية الخير والشر، القبيح والجميل، العقل والعاطفة، الملائكي والإنساني. فالبطل- كما يرى لوكاش- لا يستطيع «تحقيق دافعه الداخلي أن يستخرج من عالمه معنى أو أن يقيمَ هويّته، فكلّ ما قد يصيبه من نجاح، سوف يتحقّق أنه وهميّ منقوص. ومِن هنا جاءت طبيعة الرواية التي تحتّم توليد المفارقة»[1].

وقد حرص الكاتبُ في تلك الأيام على إظهار التناقض- صفة رئيسة- في شخصيّات روايته، كما بدت الحقائق والثوابت في نظر تلك الشخصيات متغيّرة ونسبية، وأصبحت المعرفة كالجهل سواء بسواء.

فسالم عبيد الأستاذ الجامعي المرموق، والذي وصل إلى أعلى المناصب العلميّة والسياسية، فقد شارك في وضع بعض الفقرات في الميثاق، لا تتّسم

(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص ١٠٦.

تصرفاته وسلوكياته بالموضوعية والروح العلمية النزيهة، ولكنها تنطوي على قدرٍ كبير من الذاتية والتناقض وعدم الاتزان، وتتجاور في شخصيته جوانب الخير وجوانبُ الشر. ويمكن ملاحظة ذلك من خلال كثيرٍ من تصرفاته التي تعكسُ هذا التناقض، فهو قد حرم من السعادة والتمتع بالحياة بسبب نشأته الخاصّة، ولذلك يضنّ بالسعادة على الآخرين، ويسوءه أنْ يراهم سعداء، ويظهر هذا في موقفه من الطالب الذي كان على علاقة بزينب سلامة، فقد كاد يطردُه من المحاضرة بدعوى عدم انتباهه أو بسبب الضحك أثناء المحاضرة، والحقيقة أنه كان متضايقًا من علاقته البريئة بتلك الطالبة، التي صارت زوجته بعد ذلك.

«بدأ الأستاذ سالم يتنبهُ إلى وجه الطالبة العاشقة أثناء المحاضرات تجلس مستريحةً واثقة مطمئنة، بسمة خفيفة في عينيها، مرحُ أهْوج في شعرها، تخفي يديها، والولد يجلس خلفها كحارس، تربّص به الأستاذ سالم، حتى رآه يبتسم ذات مرّة.

فصرخ:

– قف.. أنت.. نعم في الصف الرابع..

وقف الولد..

– ما اسمك؟

– محمود حنفي عبد العال..

- ما الذي يضحكُك؟

- آسف..

كانت على لسانه كلماتُ الطرد، ولكنه تخيّل الطالبة بعد المحاضرة وهي تواسيه، وتلعن الأستاذ السخيف الذي طرده، واستولت عليه عاطفة أبوية.

- اجلس.

وجلس محمود، وأراد سالم أن يتابع المحاضرة، ولكن عاطفته الأبوية اشتدت فسأل محمود:

- هل أنت من الأوائل؟

- للأسف.. لا..

- أرجو أن تكون من الأوائل هذا العام.

كلامٌ لا معنى له خرج من فمِ سالم..

وصاح صوت:

- محمود بطل التجديف في الكلية»[١].

إنّ سالم عبيد على امتداد الرواية لا يستطيع القارئ تحديد مشاعره تجاهه، فمرّة يكون مفكّرًا متعمّقًا يغوص في الأشياء ويصل إلى نتائج مبهرة، ومرّة

(١) الرواية: ص ٩٥، ٩٦.

يتعامل مدفوعًا برواسب من الماضي، ومرّة تبلغ به الجرأة حدّ المجاهرة الصريحة بآرائه، ويعرّض نفسه للسجن والفصل من عمله بالجامعة، ومرّة أخرى لا يجرؤ على إعلان رأيه، ويتبع مبدأ المهادنة والنفاق فيعلن أنصاف الحقائق وأرباعها، ومرّة يحاكم الإرهاب والإرهابيين محاكمة فيها بعد نظر وتحليلٍ عميق للظاهرة، ومرّة يمارس نفس ما يمارسه الإرهابيون، ومرّة يكون الزوج الذي ينشد السعادة في ظلّ زوجة يفيض عليها من حبّه، ومرّة أخرى ينبشُ في ماضي هذه الزوجة بدافع تدميرها، ويقتلها بتذكّر هذا الماضي.

إنّه يبدو ضحية ومذنبًا في الوقت ذاته، وهو مزيجٌ من التناقض والشكّ والريبة، وقد أسهم هذا بدوره في إبراز المفارقة الرومانسية في شخصية سالم عبيد وغيره من الشخصيات التي تعامل معها.

وكما رسم الكاتب شخصية سالم عبيد على هذا القدر من التناقض فقد رسمه أيضًا مشوشَ الفكر لا يعرف- رغم ما وصل إليه من درجات علمية- ما الصواب وما الخطأ، وما الثابت وما المتغير، ولا يجد تبريرًا علميًّا كافيًا لكثير ممّا يراه غيرُه من المسلّمات، حتى أننا نراه في النهاية وقد أوشك على الانتهاء من بحثه الجديد عن الإرهاب، وبعد جهدِه المضني، يتردّد في كتابة هذا البحث يقول مخاطبًا زميله وتلميذه بالجامعة:

«ربّما لن أكتبه.. هذه الأوراق متاهة.. لا أظنّ أنها سوف ترى النور.. ربّما أحرقتها بعد أن تخرج»[1].

(١) الرواية: ص ٣٦١.

وعندما يقدّم له أحد تلامذته التهنئة على مشاركته في وضع بعض بنود الميثاق يفاجأ بردّ فعل الأستاذ سالم عبيد الذي لا يبدي سعادةً على الإطلاق بل يبدي تشكّكه فيما كتب وفيما قال، ويتساءل في شكّ «- ما معنى أنّ الغضب مرحلةٌ سلبية.. ما معنى الغضب.. أعني غضبَ شعب. ما معنى السخط. ما معنى أصداء طلقات الرصاص. انفجارات القنابل. ما معنى اتجاهات وأساليب التنظيمات السرية. قفْ عند كلّ كلمة وحاول معرفتها في الحياة. في اللّحم والدّم. في القلب والعقل. إلى أين تنتهي بك هذه المعرفة. إني أشعر كأني وقعتُ في بحر. انقلب بي قاربٌ في عاصفة هوجاء.. أغرق وأمدّ يدي ولا أحدٌ ينقذني»(١).

ولا ينسى الأستاذ الجامعي تاريخَه الخاصّ وهو يكتب التاريخ العام، لذلك نجدُه في أكثر من موضعٍ يذكر حكاية عمّته زكية تلك المرأة الفلاحة البسيطة التي حرمتها التقاليد من الارتباط بمَن تحبّ، وإجبارها على الزواج من رجل في مثل عمر أبيها، وحين تسعى لنيْل حقّها الطبيعي في الاختيار، تعاقب على ذلك أشدّ العقاب فيقتل ابنها الذي تحومُ الشبهاتُ حول نسبه، وتتّهم بالجنون، ويدبّر الأهل مؤامرةً للرجل الذي أحبّته، ويرسلون به إلى السّخرة، ولا يعود بعد ذلك لتبقى زكيّة وحدها تعاني الظلم والجنون.

---

(١) السابق: ص ٣٥٨.

وتشغل هذه الحادثة بالَ المؤرخ طويلًا، حتى أنه يربط بين ما يحدث في المجتمع من أحداثٍ جسام، وبين ما أصاب هذه المرأة، ويربط بين الإرهاب والعنف، وبين هذا الظلم الذي يقع على الأفراد البسطاء والمهمّشين الذين لا يتوقّف المؤرخ أمامهم طويلًا.

«وتنهّد سالم، وأكمل قائلًا:

- دعْني أكمل لك الحكاية.. كما أتصوّرها.. أثناء الحرب العالمية الثانية..

ظهر كما جاء في تلك الفقرة التي قرأتها لك.. شباب غاضب.. يصرخ.. سوف نقتلكم جميعًا.. سوف ندمّركم.. نفس كلمات زكية.. ذلك اسم المرأة.. تضخّمت كلماتها وتطوّرت مع الزمن.. أتذكّر الديناميت في سينما مترو.. عملٌ إرهابي غرضه القتلُ الجماعي.. أريد أن أقول لك.. أريد أن أسألك.. هل مِن الجنون أجد نفسي أتساءل ما الصّلة بين صرخة تلك المرأة منذ نصف قرن.. وندائها.. وبين تلبية النداء بعد الحرب العالمية الثانية.. لأنّ خاطرًا ملحًّا يقول لي إنّ هناك صلةً بين الاثنين.. امرأة غاضبة على التقاليد منذ نصفِ قرن.. لا شكّ أنّ هناك غيرها صرخنَ ممّن اضطررْن مثلها إلى الإذْعان والزواج من رجلٍ عجوز. هذه المرأة تطلب بكلّ ضعفها الأنثوي تدمير المجتمع الذي ظلمها بتقاليده.. ثمّ يظهر فعلًا من تكون التدمير.

بل يعمّ التدمير كما حدث في حريق القاهرة.. أهناك صلة.. أم لا يوجد صلة»[1].

ولم تكن الزوجة زينب سلامة بمنأى من التناقض، لكن تناقضها كان مشوبًا بشيء من العبث والفوضى، فبعد وفاةِ الشخص الذي كانت تحبّه، وارتباطها بسالم عبيد، واكتشافها لزيف العلاقة بينهما، تنقلب إلى امرأة لا تبالي بالتقاليد أو القيم الاجتماعية، فهي كثيرًا ما تتساءل في شكّ وريبة: لماذا خلقنا الله. أو هل حقًّا لله وجود؟ الرواية ص ٧١.

ومن تناقضها الواضح كراهيتها الشديدة لزوجها، حين تكتشف معرفته بماضيها، واستمتاعه بإهانتها وإذلالها نفسيًّا، وسعيها لإقامة علاقات متعدّدة مع الرجال انتقامًا من هذا الزوج، لكنّها في بعض الأوقات، تردّ هؤلاء الرجال رافضة مواعدتهم لأنها تحبّ زوجها وتحترمه، وتحاول المحافظة عليه والاحتفاظ به «ردّدت زينب لنفسها. هذا زوجي، هذا زوجي، لن أفقده، لن أضيّعه، ومدّت ذراعيها وطوّقت عنقه، وقبّلته في شعره وهمست:

- ألم تفرغ بعد من جرائدك؟»[2].

(١) الرواية: ص٣٦٧.

(٢) السابق: ص ٧٩.

وهذا النوعُ من المفارقة يعدّ من المفارقة المزدوجة- كما دعاها إمبسن- حيث يكون التّضاد المباشر لا بين مظهرٍ مقبول وحقيقة كئيبة أو العكس، بل بيْن وجْهين يختلط فيهما الجيد بالرديء[1].

ولا شكّ أنّ هذا التناقض قد أسهمَ في إبراز التوتر الدائم والمستمر داخل الشّخصية الواحدة، وبين الشخصية وغيرها، ممّا أبقى على عنصر الصراع قائماً وحافظ على بِنية الرواية القائمة على المفارقة كما أشرت.

أمّا عمر النجار، فإنّ التناقض فيه كان واضحًا، وقد أشرنا إلى بعضه من قبل، فهو لا يعرف لماذا يقتل، ولا يعرف الغاية مِن ارتكابه للعنف، وحين يسأل صديقه فهمي عن مبرّر القتل: أهو لأسباب وطنية أو دينية أو ذاتية أو غير ذلك، لا يحصلُ منه على إجابة شافية، ومع ذلك فإنه يكون لحظة القتل في قمّة السعادة والنشوة، ويمتزج عنده القتل بالشعر. ولعلّ هذا الجانب كان بحاجةٍ إلى تحليلٍ نفسي متعمق، لمعرفة نفسية الإرهابي ودوافعه للقتل أكثر من عرض الكاتب لتاريخ الإرهاب وأبرز الإرهابيّين العالميين واعترافاتهم، لكنّه قد يكون مقبولًا ومبرّرًا بحكم عمل الأستاذ الجامعي في دراسة التاريخ.



(١) دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ص٣٩.

## خاتمة:

لا أريد لخاتمةِ هذا البحث أن تكون تلخيصًا لما جاء فيه، فالأفكار التي يتضمّنها البحث مبثوثةٌ في هذه الصفحات، ويكفي لمعرفتها الرجوع إليها مباشرة، ولكني أريدُ أن أطرح في ختام هذا البحث همًّا يؤرق كلّ ناقد يتناول إحدى الروايات بالبحث والدراسة، ألا وهو قضية المنهج المتّبع في قراءة الرواية، حيث يعدّ هذا الأمر من أهمّ الشواغل التي تشغل بالَ المشتغلين بالنقد الأدبي عامّة، وبالنقد الروائي خاصّة، فما أقدمت على دراسة رواية من الرّوايات وتحليلها، إلّا وسألت نفسي عن المنهج المناسب الذي يستطيع أن يكشفَ عن خصائص هذه الرواية. فمِن المعروف أنّ المناهج التي تتناول النصّ الروائي بالدراسة والتحليل كثيرة ومتعدّدة، بدءًا بالمناهج التي تعتمد على مجرّد التلخيص والتعليق على أحداث الرواية، وانتهاء بالمناهج البنيوية وما بعد البنيوية ونظرية القراءة والتلقي، ولا شكّ أنّ كلّ قراءة نقدية تزعم لنفسها التفرّدَ والقدرة على الكشف عن النواحي الجمالية وخصوصية التجربة والإبداع في النص الأدبي.

على أني أحسب- والأمرُ متروكٌ للتجربة والاختبار- أنّ كلّ رواية جيدة هي التي تختار المنهجَ المناسب الذي يكشف عن خصوصيتها ونواحي

الإبداع الموجودة فيها. فقد يناسب روايةً ما المنهجُ الواقعي أو التفسير السياسي والاجتماعي، وقد يناسب روايةً أخرى البحثُ عن الرمز الكامن فيها، وقد يناسب روايةً ما التحليلُ الأسلوبي أو البنيوي وغير ذلك، فلا مشاحة في المنهج.

وقد فرضت هذه الرؤيةُ نفسها عليّ أثناء الإعداد لهذا البحث، فقد وجدت أثناءَ قراءة الرواية أنّ العنصر المُهيمن عليها والمتحكّم في بنيتها هو عنصر المفارقة، ورأيت أنّ الكشف عن هذه التقنية يمكن أن يكون مفيدًا في الكشف عن خصوصيّة تلك الرواية وطريقة بنائها على هذا النحو، فالمفارقة طاغية على بناء الشخصية الروائية وفي الأحداث المتناقضة والمواقف المختلفة التي رسمها الكاتب بعناية، وقد زكّى هذا النهج عندي أيضًا أنّه نابعٌ من صميم التجربة الأدبية ذاتها، وليس من خارج النص.

ولا أحسبُ أنّ الأمر سيتوقف بالنسبة لي عند هذا الحدّ فما زلت أرى أنّ المفارقة قادرةٌ على الكشف عن خصوصية العديد من الكتابات الأدبية العربية، القديمة والحديثة، فكثيرٌ من كتابات الجاحظ، وقصص النوادر والطرائف العربية القديمة، وكثيرٌ من روايات نجيب محفوظ، تقوم على هذا العنصر المهم، ويغلبُ على بنائها تقنيةُ المفارقة، وأرجو أن تتهيأ الظروف لمعاودة النّظر في هذه القضية، والبحث فيها على نحْو أوسع وأكثر تفصيلًا.

## أهمّ المصادر والمراجع:


- فتحي غانم: تلك الأيام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
- فتحي غانم: من كتاب «فتحي غانم: الحياة والإبداع» إعداد: حسين عيد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، كتاب الثقافة الجديدة، العدد ٢٨، نوفمبر، ١٩٩٥.
- إبراهيم فتحي: المصطلحات الأدبية، موقع عجيب.
- د. بسام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات والخدمات الجامعية، الأردن، د. ت، ص ١٢٨.
- د. جابر عصفور: مقدمة رواية «تلك الأيام»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣.
- جهاد فاضل: أسئلة الرواية، حوارات مع الروائيّين العرب، الدار العربية، بيروت، د. ت.
- د. خالد سليمان: المفارقة والأدب دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، الأردن، الطبعة الأولى،١٩٩٩.
- دي سي ميويك: المفارقة وصفاتها، ت: د. عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد،١٩٧٧.

- د. السيد محمد فرج: نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب، دار الوفاء، المنصورة، ط١٩٩٠.

- د. سيزا قاسم: بناء الرواية- دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

- د. سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، يناير ١٩٨٢

- د. صلاح فضل: أساليب السّرد في الرواية العربية، هيئة قصور الثقافة، كتابات نقدية، العدد ٣٦، يناير ١٩٩٥.

- د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٦٤، أغسطس، ١٩٩٢.

- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨.

- فيصل دراج: (الميراث: هجاء متاحف الكوابيس)، مجلة الآداب، بيروت، العدد السابع والثامن، ١٩٩٧.

- د. محمد العبد: المفارقة القرآنية- دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤.

- د. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٧.

- محمود أمين العالم: أربعون عامًا من النقد التطبيقي: البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، مصر، ١٩٩٤.

- د. محمود الربيعي: قراءة الرواية نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٤.

- د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، مكتبة الزهراء، ١٩٨٥.

- د نبيلة إبراهيم: فن القص بين النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ت.

- د. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، أبريل ١٩٨٧.

J.A.CUDDON: A DICTIONARY OF Literary Terms and Literary theory، Blackwell Reference، Cambridge ،U S A ،1979

-Katie Wales: A dictionary of Stylistics، Longman، London And New York ،1989.

-Linda Hutcheon: Irony،sEdge- the theory and politics of irony، Routledge، London، first published 1994.

-M.H.Abrams ;A Glossary of Literary Terms ،Harcourt Brace Jovanovich College Publishers، 1993

# سعد مصلوح ناقدًا

## (قراءةٌ أوّلية في منجَزه النقدي)

قد يبدو هذا العنوانُ غريبًا للوهْلة الأولى؛ فسعد مصلوح هو أحدُ أبرز علماء اللسانيّات والدراسات اللغوية الحديثة، خاصّة الأسلوبية الإحصائية، وهو شديدُ الاعتزاز بهذا التّخصص الدّقيق، ويذكر ذلك في أكثرَ من موضع، وفي كثيرٍ من المناسبات. يقول في مقالة له بعنوان: لست ناقدًا بنيويًّا ولا في نيّتي أن أكون: «أعتزّ بانتمائي إلى المدرسة اللغوية المعاصرة، وأوثرُ دائمًا أن أحسَب في عداد اللغويّين المتخصّصين، على أن أعدّ مِن هواة النقّاد»[١].

والحقّ أنّ الذي يقرأ هذا النصّ قراءةً دقيقة، يدرك أنّ «مصلوح» يرفض هذا النوع السّاذج والسطحي من النقد، الذي يكتفي فيه الناقد بالملاحظة العابرة والوقوف عند تخوم النّص، والتصدّي للنصوص الأدبية دونَ ضوابط ومعاييرَ علميّة صارمة وواضحة المعالم، تجعل من الناقد حكمًا وقاضيًا ومفسّرًا دونَ منهج واضح ومحدّد. أمّا النّقد بمعناه الصحيح والدّقيق والواسع، فقد سخر مصلوح كلَّ مواهبه ومعارفه وذوقه الخاص لتأصيله وتثبيت أركانه، وكان أبرزُ ما قام به في هذا الصدد، توظيفَه وتطويعه لعلم اللغة وعلم الأصوات خاصّة، بما يملكانه من دقّةٍ وقدرة على ضبط

(١) مصلوح: في النقد اللساني، ص ٢٠٩.

المنهج ودقّة الوسائل، ولا شكّ أنّ حقّ العالم اللّغوي- كما يقول مصلوح- في معالجة النصوص الأدبية وتفسيرها ثابتٌ ومشروعٌ كحقّ المتخصّصين في العلوم الإنسانية الأخرى، بل إنّ علم اللغة هو الأقربُ إلى طبيعة الأدب من علم النفس وعلم الاجتماع[١].

ويشير مصلوح في أكثرَ من دراسة إلى خطورة اعتماد الناقد على الذوق الشخصي في فحْص النصوص، والرّكض وراء التفسيرات النفسية والاجتماعية وغيرها من المناهج التي لا تنبعُ عادةً من النّص الأدبي ذاته، ويرى أنّ هذه القضية من أخطر القضايا التي تواجه دارسي الأدب في العصر الحديث، وليس قضية الحداثة أو غيرها من القضايا التي تثار من وقتٍ لآخر، ومن ثمّ يجبُ على أهل العلم والتخصّص أن يتنادوا لدراستها والبحث عن حلول لها قبل أن يستفحل خطرُها، وقد جاءت إسهاماته النظرية والتطبيقية في هذا المجال لعلاج هذا الخلل من خلال التّرويج لتطبيق المنظور الإحصائي عند تحليل النصوص، الذي يعدّه أداةً منهجية ووسيلةً كاشفة تساعد الناقدَ على عقلنة التذوق، وعلمية التناول، والتسويغ المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظاهرات الأدبية[٢].

---

(١) السابق: ص ٢٠٩.

(٢) سعد مصلوح: في النص الأدبي، ص ١٢.

ويعدّ كتاب (الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية) للدكتور سعد مصلوح، من أهمّ الدراسات الدّاعية إلى تطبيق هذا المنهج العلمي في تحليل النصوص الأدبية، وقد أثار هذا الكتاب عند صدوره العديدَ من النقاشات الجادّة حول المنهج، لعلّ من أهمّها ما دار بين المؤلف والناقد المعروف الدكتور صلاح فضل، فقد أبدى فضل العديدَ من التحفّظات على منهج الأسلوبية الإحصائية عند مصلوح، وكانت تحفّظاته على منهج الأسلوبية الإحصائية هي الأكثر وضوحًا، وقد فنّدها مصلوح جميعًا، وقام بالردّ عليها في كتابه: **(في النقد اللساني- دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف)**، وأنا أعتبر هذا الكتاب واحدًا من أهمّ الكتب في الحجاج وتفنيد آراءِ الخصوم بطريقةٍ علميةٍ هادئة وعميقة ومُجدية، ولا غنى عنه لَمَن أراد أن يتعلّم فنّ الحوار والمناقشة وعرض الأفكار بصورةٍ واضحة وجليّة؛ حيث ينصبّ اهتمامُه فيه على القضية وليس على الشخص أو الانتصار لوجهة نظره بأيّ ثمن، وهو يذكر في مقدمة هذا الكتاب أنّ اختلافه مع خصومه لا يخرج عن إطارٍ من السماحة وإيثار روح المودة، وهذا نابعٌ من احترامه للعقول التي أنتجتْ هذه الأفكار، كما أنه يقتفي في ذلك أثر السلف وأئمة العلم الذين أثِرَ عنهم مثلُ هذا القول: رأيُنا هذا صوابٌ يحتمل الخطأ، ورأي غيرنا خطأ يحتمل الصواب[1].

(١) انظر: مصلوح: في النقد اللساني: ص ٨.

ومن أهمّ تحفّظات صلاح فضل على الأسلوبية الإحصائية ما ذكره عن: جفاف المنهج، وبدائيته، وعجزه عن كشف الإيقاعات والإيحاءات والتأثيرات النفسية والموسيقية الدقيقة، كما اعتبرها نظريةً ذات طابع سلبي وتصادر على المطلوب، ولا تتّسم بالشمول والإحاطة بكلّ جوانب العملية الإبداعية. وقد فنّد مصلوح هذه المزاعم؛ فذكر تجربته الشخصية في هذا المجال، حينما قامَ بدراسة الاستعارةِ في أشعار البارودي وشوقي وأبي القاسم الشابي، منوّهًا إلى أنّ حساب معامل بوزيمان الذي أقام على أساسه كتابه: الأسلوب، قد راعى الفروق القائمة بين الرّسالة المنطوقة والمكتوبة، وبين الفصحى واللّهجة، وبين الذكورة والأنوثة، وبين صغر السنّ وتقدّمه، كما راعى الفروقَ من جهة الجنس الأدبي ونوع الخطاب وسمات الشخصية، وكلّ أولئك عواملُ من صميم مكوّنات السياق(١). كما أنّ الفحص الأسلوبي يقوم عادةً على اختبار عددٍ محدود من المتغيرات الأسلوبية، قد يقلّ حتى يكون واحدًا لا غير، وقد يتعدّد إلى ما شاء الباحث، أمّا الفحص الشامل الذي ينشدُه صلاح فضل وغيرُه فأمرٌ غيرُ واردٍ بالكلية(٢).

ويؤكّد مصلوح على أنّه لا سلطان للفاحص على النّص، حتى يفترض فيه الاتساق والتجانس أو يفرضهما عليه؟ إنّ الباحث يفحص النصَّ ولا

(١) انظر: في النقد اللساني: ص ١٧٦

(٢) السابق: ص ١٧٨.

يُبدعه. كما أنّ هناك فرقًا جوهريًّا بين الإحصاء اللغوي والإحصاء الأسلوبي لا يفطنُ إليه كثيرٌ من الباحثين؛ فالأول يُجريه العلماء لأغراضٍ تعليمية ونفعيّة مختلفة؛ كإعداد قوائم المفردات الشائعة، أمّا الإحصاء الأسلوبي فهو لا يقنع بالكشف عن هذا التكرار الظاهري الساذج(١).

أمّا عن الطابع السلبي أو المصادرة، فيوضّح مصلوح أنّ هناك خلطًا بين المصادرة والفرض العلمي، فالمصادرةُ في الأصل مُغالطة، بينما الفرض العلمي قضيةٌ يسلّم بها الباحثُ في أوّل بحثه ليتّخذها أصلًا يستخرج منه جملةً من القضايا. والحقيقة أنّ تحفّظات صلاح فضل جاءت مكتظّة بالعموميات والأحكام المرسلة، وهو ما كشفه مصلوح في ردّه، وفنّدَه بطريقةٍ علمية ماتعة(٢). ومن العجيب، أنّ صلاح فضل رغمَ معارضته لمنهج الأسلوبية الإحصائية في البداية، قد عادَ واستخدمها في كثيرٍ من دراساته النقدية، ومنها تحليله لرواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ في كتابه المعروف **(شفرات النص)**. فمِن أجل البتّ في مسألة التوافق والتخالف بين النص الروائي عند محفوظ والنّصوص الدينية؛ قام صلاح فضل بدراسة المشاهد القصصية في الفصل الأول التأسيسي، وعددُها ثلاثةٌ وعشرون مشهدًا، فوجد أنّ نصوص

---

(١) السابق: من ص ١٧٩ – ١٨١.

(٢) انظر: السابق: ص ١٨٩.

التوافق هي ستة مشاهد فقط، أمّا باقي المشاهد وعددُها سبعة عشر مشهدًا، فهي مادّةٌ روائية بِكْر، ابتدعها خيالُ الكاتب دون أن تكون خلفها أيّةُ عناصر تراثية، بل تتمتّع بحرية قصوى في التوصيف والتوظيف، كما أنّ النصوص القليلة الأخرى التي تتوافق مع النصوص الدينية من المُمكن تأويلها في ضوء البنية الكلية لتتمتّع باستقلالها، وخلصَ فضلُ من ذلك إلى أنّ رواية أولاد حارتنا هي عمل إبداعيّ بِكْر لا يستنسخ النّص الديني كما يذهب كثيرٌ من النقاد، معتمدًا في ذلك على منهج الأسلوبية الإحصائية[1]. ولعلّ في هذا ما يؤكّد على تأثير منهج الأسلوبية الإحصائية الذي يعدّ مصلوح من أوائل الدّاعين لتطبيقه في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، في كبار النقاد ودارسي الأدب رغم معارضتهم له في البداية.

ويستحقّ كتاب الأسلوب وقفةً مطوّلة ودراسةً متأنّية للوقوف على أهميته وريادته في هذا الباب، فعلى الرغم من صغَرِ حجمه، لكنه يمتاز بوضوح العرض ودقة المنهج وإحكام الصّنعة، على العكس من كثيرٍ من الكتابات التي طرقت هذا الموضوع واكتنفها الغموض وغلفت لغتَها عجمةٌ حالت دونَ فهمها ووضوح رؤيتها. يؤكّد مصلوح– في بداية هذه الدراسة– على الاختلاف الجوهري بين القارئ العادي ومَن يتصدّى لدراسة الأدب، فالأدب فنٌّ، ولكنّ دراسته يجب أن تكون علمًا منضبطًا، له معاييره الموضوعية

(١) انظر: فضل: شفرات النص، ص ٢٧٧.

في القياس والوصف والاستنباط، وعنده أنّ المنهج اللغوي هو الأقدر على القيام بذلك، حتى نتجنب التعميمات والأحكام الجاهزة والمُقَوْلبة[١].

ولأنّ العمل الأدبي هو رسالةٌ لغوية في جوهره، فإنّ النفاد إلى أسراره وفضّ مغاليقه لا يتمّ إلّا من خلال تحليل لغته، أمّا استخدام مصطلحات وأوصاف لا يمكن ضبطها مثل: جزالة الألفاظ وسلاسة الأفكار وقوة العاطفة وجدّة المعنى، وغير ذلك من الأوصاف؛ فيراها مصلوح غيرَ دقيقة، وغامضة، ولا يمكن التأكّد من صحتها أو الاحتكام إليها. وقد شاعت هذه الأحكام في كتاباتِ كثيرٍ من النقاد، حتى أولئك الذين يعرفون بتكوينهم العلمي المميز[٢].

ويأخذ مصلوح على كثيرٍ من النّقاد ودارسي الأدب اهتمامَهم المُفرط بالمضمون في العمل الأدبي، حتى إذا عالجوا لغةَ النصوص الأدبية استخدموا تعبيراتٍ ذاتيةً مرنَة، لا ترقى أن تكون مصطلحاتٍ علمية دقيقة، ويكمن الحلّ عنده في علم الأسلوب الذي لا يراه بديلًا للنقد بالكلية، ولكنه يجب أن يكون إجراءً أساسيًّا لدى الناقد، وأداةً يقوم من خلالها بأداء مهمّة الوصف والتحليل الدقيق[٣].

(١) انظر: مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص ٢٩.

(٢) السابق: ص ٣١.

(٣) السابق: ص ٣٣.

إنّ دراسة المعايير الموضوعية من خلال القياس الكمي والتحليل الإحصائي للنصوص أمرٌ واردٌ ومُمكن، حيث تمتاز النصوص باستخدام صيغ معينة وتبرز بها سمات لغوية واضحة، كالوحدات المعجمية، وإيثار تراكيب أو مجازات معينة، وغير ذلك من الصيغ التعبيرية التي يمكن قياسها، فحين تحظى هذه السمات بنسب عالية من التكرار أو ترتبط بسياقات معينة، تصبح خواص أسلوبية، وتكون بذلك معيارًا موضوعيًّا منضبطًا قادرًا على تشخيص النزعات السائدة في نصّ معين[١].ويرى مصلوح أنّ هذه المعايير يمكن أن تتحقق من خلال تطبيق معادلة بوزيمان التي يميز فيها بين النصوص الأدبية وغيرها من النصوص غير الأدبية، وذلك من خلال مظهرين من مظاهر التعبير؛ هُما التعبير بالحدث والتعبير بالوصف، فقد لاحظ بوزيمان أنّ الإنسان الشديدَ الانفعال يتميز بزيادة عددِ كلمات الحدث أو الأفعال على عدد كلمات الوصف، كما أنّ اللغة المنطوقة تمتاز بالانفعال وكثرة الحدث عن اللغة المكتوبة[٢].

وقد قام مصلوح بتطبيق هذه المعادلة عند طه حسين في كتابي الأيام ومستقبل الثقافة في مصر، وعند العقاد في حياة قلم، وقد لاحظ مصلوح أنّ

---

(١) السابق: ص ٣٤.

(٢) السابق: ص ٧٥.

هناك فرقًا جوهريًّا بين الأسلوبين ينعكس على نسبة الأفعال إلى نسبة الصفات لدى الكاتبين، ذلك أنّ أسلوب العقاد في كتابته أسلوبٌ كتابي خالص، أمّا أسلوب طه حسين فيقع وسطًا ما بين أسلوب الحديث وأسلوب الكتابة، نظرًا لأنّ جميع كتبه مُمْلاة بطبيعة الحال(١).

ويعرض مصلوح لمفهوم الأسلوب- أو بالأحْرى لمفاهيمه- حسب المذاهب المختلفة؛ إذ يتجلّى لدى بعضهم في قدرة الكاتب على الاختيار أو الانتقاء، سواء كان هذا الانتقاء نفعيًّا مقاميًّا أو انتقاءً نحويًّا، يؤثر فيه الكاتب كلمة أو تركيبًا بعينه، وينصرف مصطلح الأسلوب عند الكثيرين إلى النوع الثاني عادة، كما ينظر للأسلوب من زاوية ما يتولّد لدى المتلقي من ردودِ فعْل، وكذلك من زاوية المفارقة أو الانحراف عن النمط المعياري واللغوي، وغير ذلك من المفاهيم. ويكمنُ السبب في اختلاف هذه المفاهيم إلى نظرة كل فريق إلى جانب أو زاوية من زوايا العملية الإبداعية؛ فالذين ركّزوا على العلاقة بين المنشئ وبين النص التمسوا مفاتيحَ الأسلوب في شخصية المنشئ، والذين اهتموا بالعلاقة بين النص والمتلقي التمَسوا مفاتيح الأسلوب في ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها القارئ، وهناك مَن عزل المنشئ والقارئ، ورأى وجوبَ التماس مفاتيح الأسلوب في وصف

(١) السابق: ص ٩٠.

النص وصفًا لغويًّا، ويرى مصلوح أنّ هذه المناهج الثلاثة مناهج متكاملة أكثر من كوْنها بدائل[١].

كما يرى مصلوح أنه بإمكان أيّ نمطٍ من تلك الأنماط، أن يكون أساسًا للبحث، ولكن وفقَ شروطٍ وضوابطَ محددة، منها قدرة هذا النمط على وصف التنوع في اللغة، وأن تتوافر له صفة الاتساق، وأن يكون وافيًا بالمراد؛ فيمكنه وصف جميع معالم الأسلوبية الداخلة في مقارنة النصوص، وأنْ يسمح بالتمييز بين القواعد الجبرية والقواعد الاحتمالية في لغة النصوص[٢].

وقد طبّق مصلوح هذا المنهج في أكثرَ من بحث، منها على سبيل المثال: (قياس خاصية التنوع في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين)، وذلك بغرض البحث عن الثراء المُعجمي لدى هؤلاء الكتاب الكبار، والوقوف على كيفية استخدامهم خاصية التنوع بين مفرداتهم. ولضمان الحصول على نتائج دقيقة؛ اختار مصلوح نصوصًا متساوية الطول: جاء النّص في حدود ثلاثة آلاف كلمة تقريبًا، وتنتمي معظمها إلى مجال الأدب الإسلامي- وإنْ كان ذلك ليس شرطًا ضروريًّا كما يرى مصلوح لأنه يبحث عن ثراء المعجم والأسلوب بصرف النظر عن طبيعة الموضوع- وأمّا طريقة قياس تنوع المفردات، فقد

---

(١) السابق: ص ٤٦.

(٢) السابق: ص ٤٩.

طبّق مصلوح طريقة و. جونسون، وذلك من خلال قياس نسبة الكلمات المتنوّعة التي أسماها «الأنماط» إلى المجموع الكلي للكلمات، وهو ما يعرف بـ «التحقّقات»، وذلك في حدود العينة المختارة. فلو افترضنا أنّ لدينا نصًّا يتكون من ١٠٠٠ كلمة، وكان عددُ الأنماط فيه ٢٥٠ كلمة، فإنّ النسبة الكلية للتنوع تحسب بقسمة العدد ٢٥٠ على العدد ١٠٠٠ وتساوي ٢٥, ٠ [(١)].

والحقّ عندي أنّ ما نعت به صلاح فضل هذا المنهجَ من جفافٍ غيرُ دقيق، وربّما الأوفق أنْ يوصف بالصعوبة، لكنّها صعوبة تحتمل في سبيل الوصول لنتائج مرضية يمكن الاطمئنان إليها. فقد قام مصلوح بفحص نحو تسعة آلاف كلمة، وفقَ إجراء واضحٍ وإحصاءات دقيقة، حيث صنع تسعين جدولًا لاستيعاب هذه الكلمات، وضع في كلّ جدول مائة كلمة، وقام بشطْب الكلمات المتشابهة وفقَ أسسٍ وضوابط معينة، لمعرفة التشابه أو التخالف بين الأنماط والكلمات الأصلية، وقد قام مصلوح بهذا الإجراء في مختبرِه بعيدًا عن القارئ دون أنْ يطلعه على تلك التفصيلات، ثمّ قام بعرض النتائج التي وصل إليها على القارئ دون الدخول في تفاصيل إلّا بالقدر الذي يبعثُ الاطمئنان في نفسه إلى سلامة الإجراءات. ومن ثمّ لا ينعت هذا الإجراءَ بالجفاف، وإنّما بالصعوبة كما ذكرت. ولا يخفى علينا أنّ هذه الأوراق

(١) في النص الأدبي: ص ١٠١.

التي لا تزيد عن الخمسين، قد لا تحتاج إلى أكثرَ من جلسة من الناقد التقليدي لكي يصدر عشرات الأحكام غير المعلّلة وغير المبرّرة باطمئنانٍ عجيب[1].

إنّ النقد في جوهره يقوم- منذ نشأته- على الذوق السليم والتحليل الدقيق، من خلال اتباع الناقد منهجًا واضحًا يفسّر على أساسه النصوص الأدبية، كما يجب أن تتوافر في الناقد شروطٌ أساسية، على رأسها: الحياد والموضوعية وسعة الأفق والموهبة، وكلّ أولئك موجود في شيخنا العالم الكبير الدكتور سعد مصلوح، بل هي صفاتٌ ملازمة له ولا تفارقه، ولعلها قد تغضِبُ بعضَ المحبّين له أحيانًا، حين لا يظفرون من الشيخ بكلمة ثناءٍ على عمل لهم، يرى شيخُنا محقًّا أنه لا يستحقّ الثناء.

ولقد تجلّى الجانب الموضوعي في نقد سعد مصلوح بوضوحٍ من خلال نقده لمنهج الشيخ شاكر- رحمة الله عليه- في رسالته الشهيرة: في الطريق إلى ثقافتنا، وحين طالعت هذا النقد وهذه المآخذَ عليه رغم ما أعرفه عنه من محبّة شديدة للرجل؛ قلت لنفسي: حقًّا، إنه سعد مصلوح، الذي لا مجال عنده للمُحاباة أو قلْبِ الحقائق مهْما يكنِ الشخص الذي يكتب عنه. فهو يرى أنّ الشيخ شاكر في رسالته تلك التي أراد بها تقديم شهادته على واقع الثقافة العربية، قد جانبَه الصواب في أكثرَ من وجْه، وأنه قد ضيّق واسعًا،

(١) انظر: في النص الأدبي: ص ١١١.

ولم يراعِ طبيعة الاختلاف والتفاوت بين البشر، وهو ما قاد الشيخ في النهاية إلى أحادية النظرة(١).

ومِن أمارات هذه النظرة الأحادية عند الشيخ شاكر، ردّه جميعَ أشكال الصراع بين الأمم والشعوب إلى عاملٍ واحد وهو العامل الديني، في حين يحتّم الإنصاف علينا ردّ أسباب الصراع إلى أكثرَ من عامل، ويذكر مصلوح العديدَ من الشواهد التي تظهر أسباب الصراع في وجوهِ المتعدّدة التي تتجاوز الصراع الديني، ومنها الأسباب السياسية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية، فقد خاض نابليون صراعاتٍ شرسةً في أوروبا مع أهل دينه وقتل الآلاف منهم من أجل إقامة مشروعه الشخصي ومجدِه الذاتي(٢).

أمّا رأي الشيخ شاكر ودعوته لما أسماه بالثقافة المتكاملة، وخوفه على الثقافة العربية والإسلامية من الغزو الثقافي والانفتاح على الآخر، فيرى مصلوح أنه لا يوجد ما يُعرف بالثقافة المتكاملة، ولا يوجد خوفٌ على الثقافة العربية من الانفتاح على الآخر؛ فقد كان أسلافُنا منفتحين على ثقافة اليونان، لكنهم كانوا على علمٍ بما يأخذون وما يدعون، كما أنه ليسَ من الصحيح أنّ كلّ دارس للثقافة الغربية على خصومة وعداوة مع الحضارة العربية والإسلامية

---

(١) انظر: في النقد اللساني: ص ٢١.

(٢) السابق: ص ٢٣.

كما يرى الشيخ شاكر، بل هناك مَن هو شديد الإيغال في الاتصال بالغرب والنّهل من علومه ومعارفه، مع شدّة انتمائه لحضارته والاعتزاز بها، وتوظيفه لكلّ معارفه في خدمة قضايا أمّته. ويمكن اعتبار الدكتور مصلوح واحدًا مِن هؤلاء بلا شكّ[1].

فلعلّ أهمّ ما يميّز سعد مصلوح، هضمُه للقديم واستيعابه للمدارس النقدية الحديثة، ومن ثمّ فهو في كلّ دراساته يسعى لربط الماضي بالحاضر، فهو يقاوم- بشدّة- فكرة الانقطاع المعرفي والقطيعة بين الماضي والحاضر التي يدعو لها بعضهم، ويرى أن هذه الدعوة خطيرةٌ ومدمّرة، ولا يقول بها إلّا الأشخاص الذين يجهلون التراث، أو الذين رضوا لأنفسهم بموقف العبودية أمام قشورِ الحداثة، مفتونين بمقولاتٍ لو دقّقوا النظر فيها لوجدوا صداها حاضرًا غيرَ غائب في تراثنا العريق، وما كتابه: (**في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة**) الذي صدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت عام ٢٠٠٣م؛ إلّا شاهد على ذلك، فقد أعاد الاعتبارَ لجهود البلاغيّين القدماء، وعلى رأسهم الإمام السكاكي صاحب مفتاح العلوم، الذي حمَّله كثيرٌ من الباحثين وزرَ ما أصاب علومَ البلاغة من جمود وتعقيد وخضوع لسلطان الفلسفة والمنطق، بينما اعتبر مصلوح ما ذكره هؤلاء من

---

(١) السابق: ص ٢٧.

عيوب للإمام هي عينُ محاسنه عنده. كما يشيد بدور الشيخ أمين الخولي أكبر الداعين إلى التجديد في مناهج البلاغة، ويذكر بعضَ لفتاته التي سبق بها غيره من الباحثين حتى في الغرب، فهو من أوائل مَن دعا إلى مجاوزة البحث البلاغي مستوى الجملة إلى مستوى ما وراء الجملة في الفقرة والنّص، وكان ذلك عام ١٩٣١م «والمرء يكون أشدّ إحساسًا بعظمة هذه اللفتة حين يعلم أنّ هذه الفكرة لم تكن قد تحدّدت لها قسمات وملامح واضحة في أدبيات الدرس اللساني في أوروبا حتى ذلك الوقت» وكان ذلك حتى عام ١٩٥٢م[1].



(١) سعد مصلوح: في البلاغة العربية، ص ٤٥.



# الدكتور سليمان الشطي.. ونقد الرواية

الدكتور سليمان الشطي قامةٌ كبيرة يمتاز بالجدّ والمثابرة والعمل الدؤوب، والالتزام في تحليله للنصوص الأدبية باتباع منهجٍ علمي صارم واضحِ المعالم لا يحيد عنه، وقد انعكس ذلك على دراساته النقدية والأدبية، وعلى طريقته في التدريس والتواصل مع زملائه وطلّابه، وعلى مشاركاته وإسهاماته في الحياة الأدبية والفكرية داخل الكويت وخارجها.

- في مجال الدراسات النقدية والأدبية، أصدر الشطي العديدَ من البحوث الجادّة والمتنوعة، التي تغطّي مجالاتٍ ومساحات واسعةً ومختلفة في حقل الدراسات النقدية والأدبية، فنجده يبحث في القصة القصيرة والرواية والشعر القديم والمعاصر، وفي قضايا التراث النقدي القديم، بالإضافة إلى ممارسته للإبداع وكتابة القصة القصيرة والسيرة الذاتية والمقالة. ولعلّ أهمّ ما يميّز تلك الدراسات، هو جديتها وأصالتها وصدورها عن منهجٍ علمي واضح، يسعى الناقد من خلاله إلى تفسير النصوص وشرحها، والتصدّي للغامض منها، مع تجنّبه لإصدار الأحكام الصارمة والقاطعة التي تزعم لنفسها وحدَها الصحّةَ والصواب، كما هو الحال لدى أغلب النقاد في بدايات النقد.

- وعلى المستوى الأكاديمي والتدريس الجامعي، فإنّ الدكتور سليمان الشطي كان من أوائل خريجي قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الكويت، وله دوره وإسهاماته المشهودة، فهو لَمن يعرفه عن كثبٍ مصدرُ عطاءٍ دائم ونقاش وحدب على طلابه دائماً. وإذا كان الأستاذ يُقاس بما قدّمه من بحوث، وأخذه بأيدي الباحثين وطلبة العلم، وبمدى مشاركاته في الحياة الثقافية والفكرية؛ فإنّ الدكتور الشطي يأتي في الطليعة مِن ذلك كله، وتشهد سيرته الذاتية بذلك.

- فعلى مستوى النشاط والمشاركة الفعالة في الحياة الفكرية والثقافية في الكويت وخارجها، فإنّ إسهامات الدكتور الشطي في هذا الميدان كبيرة ومستمرة، فهو عضو برابطة الأدباء منذ تأسيسها عام ١٩٦٥م، وكان أمينًا عامًّا للرابطة عام ١٩٨٤م، وهو دائمُ الحضور والمشاركة حتى اليوم- متّعه الله بالصحة والعافية- ليأخذ بأيدي الأدباء. كما أسهمَ في إصدار مجلة البيان، وتولّى رئاسةَ تحريرها، وقام بكتابة العديد من المقالات فيها وفي غيرها من الصحف والمجلات المحلية والعربية. بالإضافة إلى عضويّته في العديد من المجالس المتخصصة وعضوية المعاهد العلمية والجوائز العربية الشهيرة مثل جائزة البابطين.

**سليمان الشطي ونقدُ الرواية:**

كان لنقد القصة والرواية نصيبٌ من الدراسات النقدية التي قدّمها الدكتور سليمان الشطي خلال مسيرته الحافلة؛ فقد قدّم ثلاث دراسات مهمّة في هذا السياق، لعلّ أهمها دراستُه القيمة حول أعمال نجيب محفوظ بعنوان (الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ)، ثمّ (مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت)، وآخر تلك الدراسات: (طريق الحرافيش- رؤية في التفسير الحضاري)، بالإضافة إلى مقالاتٍ متناثرة نُشرت في الصحف والمجلات لم تُجمَع في كتاب بعد.

وترجع أهميةُ هذه الدراسة- الرمز والرمزية- إلى قراءتها لجُلّ أعمال نجيب محفوظ في مراحلها المختلفة، في ضوء الرمز الذي يميّزها، والعمق الذي تتّسم به هذه الأعمال، بعيدًا عن القراءة الحرفية والتاريخية التي تنظر إليها على أنّها مجرّد مضمون فكري وأيديولوجي فحسب. وهو حريص- كلّ الحرص- وصولًا إلى الرمز الكامن في تلك الأعمال على ألّا يقحم أشياء من خارج النص، أو يأتي بتفسيرات لا علاقة لها بالنص(١).

(١) انظر: الرمز والرمزية: ص ٧.

يرى الشطي أنّ أهمّ قضيتين تعرّض لهما نجيب محفوظ طوالَ رحلته الإبداعية هما: القضية الاجتماعية والمشكلة الميتافيزيقية، وقد برزت هاتان المشكلتان عند محفوظ منذُ بداياته الفنية، لكنّ الظهور الأبرز والأوضح للمشكلة الميتافيزيقية كان من خلال رواية أولاد حارتنا التي صدرت عام ١٩٥٩ م، وكانت- ولا تزال- مثارَ جدلٍ لا ينتهي[١].

ثمّ توالى ظهورُ هذه القضية بعد ذلك في رواياتٍ عديدة مثل اللص والكلاب والطريق وثرثرة فوق النيل وغيرها، مع ملاحظة أنّ البعد الاجتماعي ظلّ حاضرًا بقوة في تلك الروايات رغم ما تتّسم به من أبعاد رمزية وميتافيزيقية. وبذلك يضع الدكتور سليمان الشطي يدَه على العناصر الرئيسة التي شكّلت رؤية نجيب محفوظ الفنية والموضوعية للعالم، من خلال بحثِه عن الجوانب الاجتماعية ومعالجته للمشكلة الميتافيزيقية، والبحث في جدليّة العلاقة بين الأمومة والأبوة كما وظّفها نجيب محفوظ؛ حيث تمثّل الأمومة نزوعَ الإنسان نحو الأرض، بينما تجسّد الأبوة التطلّع إلى السّماء. انظر: د. أحمد إبراهيم الهواري: سليمان الشطي ورحلة البحث عن المعنى[٢].

---

(١) الرمز والرمزية: ص ١٧

(٢) رابطة الأدباء بالكويت، ط ٢٠٠٥م، ص ١٠٩.

وقد كان الموتُ نقطةَ الالتقاء بين المشكلتين الاجتماعية والميتافيزيقية كما أشار الشطي[(١)].

خصّص الدكتور سليمان الشطي البابَ الأول من كتابه لدراسة الرمز في إطار التاريخ والقضية الاجتماعية. ويقصد بالرمز هنا: تلك الوسيلة الفنية القديمة والمعروفة التي لجأ إليها الأدباء حينما وجدوا أنّ التصريح غيرُ مجدٍ وغيرُ مُمكن أحيانًا لأسباب كثيرة. ويؤكّد الشطي على أنّ الرمز لا يعني البحث عن علاقات مُفتعلة لا وجود لها في النص، بل يجب أن يكون الرمزُ نابعًا من داخل العمل الفني ذاته، وهو ما تتبعه في أعمال نجيب محفوظ، التي لم يغبِ الرمز عنها، حتى وهي تتناول قضايا واقعية وسياسية وتاريخية، وقد أوضح نجيب محفوظ في كثير من مقابلاته أنه يلجأ للرمز ويوظّفه بشكلٍ متكرّر في كتاباته للتعبير عن القضايا الشائكة[(٢)].

ويرى الشطي- في هذا الباب- أنّ نجيب محفوظ لم يقدّم رواية تاريخية بمعناها المتعارَف عليه، ولكنّه وظّف التاريخ لخدمة قضايا الواقع، ويظهر هذا بوضوح في مجموعته الأولى: همس الجنون وعبث الأقدار ورادوبيس وكفاح طيبة، حيث طرح المؤلفُ العديدَ من القضايا القومية التي كثر الجدال

---

(١) الرمز والرمزية: ص ٢١.

(٢) انظر: الرمز والرمزية: ص ٧-١٢.

في المجتمع المصري حولها: مثل قضية الهوية والانتماء ونظام الحكم والطبقية والعلاقة بين رجال الحكم والكهنة وقضايا الإصلاح والفساد وغير ذلك، فمع هذا الجوّ الحافل تظلّ الإيماءات العابرة الموحِية تحمل في ثناياها الإشارةَ الرامزةَ في أكثر من شخصية وحادثة. ولعلّ أبرز تلك الإشارات ما نلمسُه في القطاعين المهمّين اللذين يمثّلان الشعب كله، وهما: الكهنة وما يمثّلونه من فكر وثقافة وتأثير روحي، والأسرة الحاكمة وما تمثّله من حماية وضمانةٍ للحفاظ على الهوية والاستقرار(١).

وقد اختار نجيب محفوظ أنْ يبدأ المرحلة الواقعية برواية القاهرة الجديدة، وهذا العنوان ذو دلالةٍ واضحة، وهو عنوان لهذه المرحلة الجديدة، التي شهدت ظهور روايات أخرى مثل: خان الخليلي، وزقاق المدق، وبداية ونهاية، وبين القصرين. ولا شكّ أنّ الرموز التي تضمّنتها تلك الأعمال باتت معروفة ومحفورة في الأذهان، بفضل براعة نجيب محفوظ في تقديمه لتلك النماذج وتصويره لتلك الشخصيات، كما هو الحال مثلًا في شخصية علي طه الفتى المنعّم المنتمي للفكر اليساري، ومأمون رضوان الأخ المسلم، الذي يشير إلى رؤية محددة وواضحة، ومحجوب عبد الدايم الوصولي وصاحب الفلسفة النفعية(٢).

---

(١) الرمز والرمزية: ص ٢٩ – ٥٦.

(٢) انظر: الرمز والرمزية: ص ٦١.

كان مأمون رضوان مطمئنًّا بأنّ الإسلام فيه كلّ الحلول، وكان زميله اليساري يرى أنّ الحلّ في الحكومة والبرلمان، بينما كان محجوب عبد الدايم يتّهمهما بالانفصال عن الواقع، ومن ثمّ تبنّى هذه الفلسفة المدمّرة، وجميعهم لا يمثلون أنفسهم فقد نجحت الرواية في تحويلهم إلى أنماطٍ بشرية تمثّل اتجاهات بارزة لها أتباعها وأشياعها[١].

إنّ النماذج البشرية المعروضة في هذا العمل وغيره لا تمثّل نفسها وحسب، ولكنها تصلحُ للتعبير عن قسمات المجتمع الجديد المتطلّع والباحث عن هويّة عبرَ أكثر من اتّجاه. فالتقابل بين شخصيتي اليساري والإخواني يمثّل التقابل بين الفكر الديني والفكر اليساري[٢].

أمّا القسم الثاني من الكتاب بعنوان: الرمزية- على بوابة المرحلة الجديدة، فيدرس فيه الناقد عددًا من روايات نجيب محفوظ التي تتّسم بالنظرة الشمولية وتعالج قضايا ميتافيزيقية، مثل أولاد حارتنا واللص والكلاب والطريق وثرثرة فوق النيل وميرامار وخمارة القط الأسود. وتتّسم الرمزية بالانتقال من الجزئيات إلى الكليات، وقد تسرّب ذلك إلى أدب نجيب محفوظ- كما يشير الشطي بتأثير من دراسته للفلسفة- وظهر ذلك جليًّا بعدَ

(١) انظر: الرمز والرمزية: ص ٦٣.

(٢) انظر: الرمز والرمزية: ص ٦٨.

رواية أولاد حارتنا، فأصبح الكاتب يضعنا أمام شمول القضية المطروحة، وأصبح العمل الفني أكثرَ انسجامًا مع الفكرة الفلسفية. وتدخل الفلسفة إلى العمل الأدبي- كما يرى الشطي- عن طريق: مضمونه، أو تجسيده لشخصيات فلسفية أو متفلسفة، أو عن طريق انعكاسها على النظام الذي يقوم عليه العمل الأدبي، أي من خلال الحبكة نفسها، وهو ما يتّضح بتتبع الأحداث ومصائر الشخصيات[1].

**تناولُ الدكتور سليمان الشطي لرواية أولاد حارتنا:**

وسوف أتوقّف هنا عند تحليل الشطي لأكثر روايات نجيب محفوظ إثارةً للجدل، وهي رواية أولاد حارتنا، التي كانت- وما تزال- أكثرَ الروايات العربية إثارةً للجدل وسوء الفهْم على حدٍّ سواء. وتعدّ قراءة الدكتور سليمان الشطي لهذه الرواية من أفضل القراءات النقدية التي قرأتها رغم صدورها في وقتٍ مبكّر نسبيًّا عام ١٩٧٦ تقريبًا، وقد كانت قراءتي الأولى لها عام ١٩٨٨م عندما كنت طالبًا بالجامعة، وواكب تلك القراءة تجدّد الحملة على الكاتب الكبير نجيب محفوظ، عقب حصوله على جائزة نوبل في الآداب، واتّهامه بالإلحاد والتطبيع وغير ذلك من التهم المعروفة، فكان من الضروري أنْ أقرأ الرواية وما يدور حولها من دراسات نقدية، فجاءت هذه الدراسة المهمّة

(١) انظر: الرمز والرمزية: ص ١٢- ٢٥.

للغاية لتكشف لي- آنذاك- العديدَ من النقاط الفنية المهمة حول الرواية، وتميطُ اللثام عن الرموز الكامنة وراء هذه الأحداث، وسبب محاكاة الكاتب الكبير الواضحة للتجربة الدينية والإنسانية الممتدّة عبْر التاريخ، ثمّ أعدتُ قراءتها عند إعدادي لبحثٍ علمي محكم عن (رواية أولاد حارتنا بين التفسير الديني والتحليل الفني) نشر بمجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة العدد ٨٧، يناير ٢٠١٦م، ولم يتغيّر حكمي على تلك الدراسة الرائدة رغم صدور ما يزيد عن مائة وخمسين بحثًا عن تلك الرواية بحسب ما ذكر الدكتور حمدي السكوت. انظر: حمدي السكوت: نجيب محفوظ ببليوجرافيا تجريبية وسيرة حياة ومدخل نظري[١].

إنّ القراءة الحرفيّة والأيديولوجية للأدب بشكلٍ عام، ولهذه الرواية بشكلٍ خاص، كانت وراءَ وضع هذه الرواية في هذه الخانة الضيقة، وتصنيف كاتبها على نحوٍ متعسّف ومُجافٍ للحقيقة. ويمكن الرجوع هنا إلى كثيرٍ من الدراسات التي صدرت عن الرواية، مثل: الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ للدكتور محمد حسن عبد الله، والمنتمي في أدب نجيب محفوظ للدكتور غالي شكري، وتأمّلات في أدب نجيب محفوظ للأستاذ محمود أمين العالم، ونجيب محفوظ وقضية الصراع بين الإسلام والتغريب للدكتور

(١) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ م.

السيد أحمد فرج وغيرها من الدراسات- عد الدكتور حمدي السكوت في كتابه عن ببليوجرافيا الرواية أكثر من ١٥٠ دراسة صَدرت عن رواية أولاد حارتنا حتى عام ٢٠٠٠ م تقريبا كما أشرت- حيث نرى أكثر هؤلاء النقاد يسقطون أفكارهم ومعتقداتهم الشخصية على النص، مستعينين بمقولاتٍ أو تصريحات أو تصرفات تنسب للكاتب للتأكيد على وجهة نظرهم، وهو ما يتنافى مع دور الناقد وهدف المنهج النقدي الصحيح، الذي ينبغي أن يجعل اهتمامه منصبًّا على النصّ ذاته، ومن ثمّ يقوم بتفسير النص من الداخل لا من خلال أشياء التي تأتي من خارج النّص.

وعلى العكس من ذلك، نرى الدكتور سليمان الشطي في دراسته المشار إليها، ينأى بنفسه عن تلك النظرة الضيقة، ويتجنّب الانحياز أو التشبث برأي بعينه، ويتحلى بالإنصاف والموضوعية قدرَ المستطاع، ولا يقحم رأيه الشخصي في تفسير النص، إلّا بما يسمح به المنهج الذي اختاره وارتضاه لتحليل النص واختباره، وهو المنهج الفني. إنّ معركته الحقيقية كانت مع النّص ذاته ليس مع شيء آخر.

إنّ اتّخاذ الدكتور سليمان الشطي من (الرمز والرمزية) قضية أو مدخلًا، يبحث من خلالهما أعمال الكاتب الكبير نجيب محفوظ، بعيدًا عن الحديث المعاد والمكرّر عن الجوانب الاجتماعية والتاريخية والمضمونية، يعكس رغبته

المبكرة في اختبار مقولات المنهج العلمي وتطبيقها على النصوص الأدبية المهمّة، كما يعكس رغبته في إضفاء صبغةٍ علمية وموضوعية على تحليله لنصوص كاتبٍ كبير مثل نجيب محفوظ.

يرى الدكتور سليمان الشطي أنّ هذه رواية أولاد حارتنا تقدّم قضية الإنسان منذ نشأته، مرورًا بالقيم الكبرى المتمثّلة في الرسالات السماوية وانتهاء بالعصر الحديث الذي اتخذَ العلم شعارًا له. فهي قصة عن الإنسان وصراعاته وآماله وتطلعاته، وليست قصة عن الجبلاوي أو المعاني الدينية المجرّدة، وإنْ كان حضور الجبلاوي والدين في الرواية ظلّ مصدر إلهام وباعثًا على المحبة والرحمة. ويؤكّد الشطي على أنّ الرموز في الرواية واضحةً ومعروفة للجميع؛ فأدهم هو الممثّل لشخصية آدم عليه السلام، وأميمة زوجته يضعنا أمام الأمومة بتصغير محبّب.. إلى غير ذلك ممّا لا يفيد التجربة النقدية في شيء «ومن ثمّ يتعيّن على الناقد الجادّ أن يشغل نفسه بدراسة ما وراء هذه الحوادث من معان، كما يرى الدكتور الشطي.

وبعدَ هذه النقطة التأسيسية، حاول الشطي أن يقدّم قراءةً فنية من أجل الوصول إلى ما وراء هذه الحوادث من معانٍ ورموز، ولم يشغلْ نفسه بتتبع المطابقة الموجودة بين الرواية والنّصوص الدينية، كما فعل غيرُه من النقاد، فبإمكان أيّ قارئ بسيط أن يهتدي إلى ذلك دونَ جهد.

وأوّلُ هذه المعاني أو الرموز التي أشار إليها، هو ما يرمي إليه الكاتب من **اختيار الجبلاوي لأدهم لإدارة الوقف**؛ حيث يرى أنّ إدارة الوقف تشير إلى التكليف الذي هو قدرُ الإنسان، ثمّ مواجهة المصير الذي سيترتّب على هذا التكليف. فالقيمة الإنسانية تأتي من العمل، ومِن الصواب والخطأ والاستغفار، على أنّ نجيب محفوظ لم يجعل اختيار الجبلاوي لأدهم لإدارة الوقف عشوائيًّا أو مجاملة له، وإنما ربطه بالمعرفة والعمل وهما أهمّ ما يميّز الإنسان عن كلّ الكائنات. وبذلك لا يقدّم محفوظ رؤية حرفية أو يستنسخ النص القرآني والحدث التاريخي، ولكنه قّدم تفسيره وفهمه الشخصي لتلك النصوص التي تتّفق مع رؤيته الكليّة كما يرى الناقد.

وكذلك يقدّم الكاتب من خلال قصة إدريس وأدهم تفسيره ورؤيته الخاصة لتلازم الشرّ والخير. فهُما متجاوران ومتعايشان ما دامت الحياة، أمّا أكبر خطيئة ارتكبها أدهم واستحقّ عليها الطرد من البيت الكبير وفق تفسير الكاتب، فقد تجسدت في خيانة الأمانة، بعد أنْ استجاب لتحريض إدريس، ووجد ذلك التحريضُ صدًى في نفسه ونفس زوجته.

ويكشف التقابل بين شخصيتي قدري وهمام (قابيل وهابيل) تفشّي هذا العنصر المظلم في نسل الحارة ليصبح من الطبائع الثابتة. وقد كان قدري ناقمًا على الجبلاوي وعلى أبيه، ويعكس اختيار الجبلاوي لهمام وفتح باب

البيت الكبير أمامه، تأكيد الكاتب على رعاية الصّفات الخيّرة والطيبة التي يمثّلها همام، والتأكيد على الوشائج الواصلة بين الخلاء وبين البيت الكبير. أمّا مصرعه وقتله على يد أخيه فيرى فيه الشطي إشارة إلى اغتيال القيم الخيرة في نفس الإنسان، ولذلك لم تشهدِ الحارةُ إلّا الفتوات، وهذه الجريمة تشير إلى هزيمة الإنسان المستمرّة، كما ترمز للتسلط وفقدان الأمل. وقد عاد همام محمولًا على عنق قدري، وهو ما يراه الناقدُ كنايةً عن تحمّل القاتل مسئوليته الكاملة على هذه الأرض، فعلى القاتل أن يحمل ضحيته.

وقد تحوّلت الرموز المستمدّة من التراث الإنساني إلى معانٍ مكثّفة تكشفها الكلمات المشحونة، وهو ما حاول الشطي استخراجه والوقوف عنده: فأدهم يشخص حالة الحارة وهو يسمع صوت إدريس العالي والقهقهة الصادرة عنه؛ فقد أصبح المنبوذُ جزءًا من الحارة واسمًا بارزًا، بينما ينزوي أدهم جريحًا في نفسه وجسده. ولم يكن يأس أدهم بسبب هذه الأحداث الجِسام والمصائب التي أحاطت به، يأس قنوط أو فقدان للأمل، ولكنه كان كابوسًا طارئًا وعارضًا.

قسّم الشطي دراسته للرواية إلى ثلاثة أقسام، الأول: بعنوان (أدهم: الإنسان في محنة الاختيار. وتناول فيه طبيعة بناء الشخصية على المستوى التاريخي والروائي والرمزي، والثاني: وعنوانه (ترسيخ القيم) وتناول فيه شخصيات كلّ مِن: جبل ورفاعة وقاسم (موسى وعيسى ومحمد) عليهم

الصلاة والسلام، وقد تحدّث فيه عن الأسباب التي أدّت إلى تكرار محاولات الإصلاح. والثالث: بعنوان (عرفة: الوسيلة والإخفاق)، وتناول فيه شخصية عرفة وما ترمز إليه.

وفي القسم الخاص بأدهم وذريته، والصراع الذي دار بينهم وبين إدريس، يخلص الشطي إلى أنّ مُعطيات هذا القسم وإنْ كانت ترسم المواجهة كقدرٍ محتوم، ينتصر فيه الشرّ أحيانًا ويخفق فيه الخير، لكنّ هذا الانتصار لا يعني أبدًا اليأس أو النهاية، بل هو انتصار وقتيّ سرعان ما يعقبه بزوغ دعوات جديدة من الحارة تتشبث بالأمل وتعمل على ترسيخ قيم الحقّ والخير فيها. فهذا الذي قدم الصراع في قسوته ودماره يقدم لنا في النهاية نقطة مضيئة تمثّل البذرة الأولى للأمل. يأتي الجبلاوي أخيرًا ليعفو وليبدّد هذا اليأس.

ويمثّل (جبل) كما يرى الشطي أول حركة اتصال بين البيت الكبير والحارة، وهو ما يؤكّد على أنّ القدرة الإنسانية وإرادتها الخيرة تتطابق مع إرادة القدر، وليس بينهما تنافر. وعلى الرّغم ممّا كان يتحلّى به من قوّة، كما أنه تربّى في بيت الناظر، لكنّ إحساسه بالمجموع كان أكبرَ بكثيرٍ من إحساسه بنفسه، فقد اختار الانحياز إلى القيم الرفيعة وسعى لترسيخها، وكانت أوّل معركة له مع الثعابين، وهي ترمز إلى الشرّ الراسخ في النفوس، ولم يستخدم قوّته في ظلم أحد، وإنما كانت قوة عادلة من أجل إقرار الحقوق.

أمّا (رفاعة)، فقد جاء بعد موت (جبل) وعودة الظلم إلى الحارة، وكان يحمل مبادئ (جبل)، ولكنه اختار طريقًا آخرَ للإصلاح، حيث دعا الناس إلى الانصراف عن الطمع وبثّ روح المحبة بين الناس «فعنصر الشرّ يمكن استئصاله ابتداء من النفس، وقوة الإنسان تبدأ مِن هذه النقطة حيث يواجه هذه العناصر بذاته».

إنّ إصلاح الفرد، وردّ الظلم، والقضاء على الفساد، والبحث عن السعادة لأهل الحارة، أهدافٌ اتّفق عليها كلٌّ مِن جبل ورفاعة، وإن اختلفا في الوسيلة.

وبعد أنْ فرغت الدعوة التي رسمها جبل ورفاعة من محتواها الحقيقي، وصارت شكلًا دونَ معنى، وتعدّدت التفاسير واختلفت الآراء حولها، جاءت حلقة جديدة على يد (قاسم)، وهي تتّسم بالشمولية والعدالة وتحقيق الكرامة والسعادة والقضاء على الفتوات.

ويرى الشطي أنّ الدعوة التي حملها قاسم كانت متطابقة مع مرحلتها ودورها الخاص، فقد أكملتْ ما سبقها وأعطتْ للقيم معناها العام والشامل. كانت القيم السابقة محدودة تركّز على جانبٍ بعينه، القوة والنظام عند (جبل)، والمحبة وإصلاح النفس عند (رفاعة)، وكانت لأناسٍ محدودين. أمّا (قاسم) فتتّسم رسالته بالشمول والاهتمام بكلّ الناس وبالطبقات كافة، وهو بذلك يحقّق وصية الجبلاوي التي صرّح فيها بأنّ أبناء الحارة أحفاده على السواء.

وعلى الرغم من تعدّد الرسالات ودعوات الإصلاح على يد (جبل ورفاعة وقاسم) فقد ظلّت الحارة تعيشُ في بؤس وشقاء، وهذا لا يعني أنّ هذه القيم فاشلة كما ذهب إلى ذلك كثيرٌ من النّقاد الأيديولوجيّين مثل غالي شكري وإبراهيم فتحي ومحمود أمين العالم، ولكنّ الفشل كان نابعًا من الحارة ذاتها، لذلك اختتم الكاتبُ كلّ قسمٍ من الأقسام الخاصة بكلّ من جبل ورفاعة وقاسم بحسرةٍ على النسيان، نسيان العدل والقيم والمبادئ. فالشخصيات الثلاث تقدم شيئًا متكاملًا، كلّ واحد منها يكمل خطّ الآخر على الأرضية العامة نفسها التي تجمع بينهم، ويقدّمون أسلوبًا مميزًا للحياة.

ويمثّل (عرفة) حلقة أخيرة من سلسلة الصراعات التي تخوضها الحارة من أجل القضاء على البؤس، لكنه يسلك طريقًا أخرى غير تلك التي سلكها سابقوه، فقد انسلخ عن انتمائه إلى الجدّ الأكبر (الجبلاوي) وتخلّى عن القيم السابقة التي حاول جبل ورفاعة وقاسم ترسيخها. ويرى الشطي أنّ انتماء عرفة للحارة ليس مشكوكًا فيه، فقد كان يرتدي جلبابًا ترابي اللون حين قدم إليها، وهو ما يراه إشارةً إلى منطلقه الأرضي.

ولعلّ الجديد والجيّد هنا، ما أشار إليه الناقد من أنّ عرفة على هذا النحو لا يمثّل جوهر العلم، ولكنّه يقدّم صورة العلم السائدة والمغلوطة، حيث تخلّى عن البيت الكبير/ الدين، فجرّه ذلك إلى الوقوع في الشرّ ذاته.

ومن الإشارات التي أوردها نجيب محفوظ التي تشير إلى مسلك عرفة المخالف لمن سبقه، ضيقه بحكايات الرّباب والقصص التي اعتاد أهل الحارة على حكايتها والتغني بها، ومداعبته للجانب الحيواني في رجال الحارة، ومحاولته اقتحام العالم الخاص للجبلاوي للاطّلاع على شروط الوقف. ويرى الشطي أنّ الفرق بين رغبة أدهم في الاطلاع على شروط الوقف ورغبة عرفة مختلفة أشدّ الاختلاف، فقد كان أدهم مسكونًا بهاجس المعرفة، ولم يفقدِ احترامه ولا تقديره لأبيه، بينما كانت النفسية التي انطلق بها عرفة نحو الجبلاوي نفسيةٌ شاكة قلقة لا تسلم بشيء.

وأمّا شخصية الجبلاوي، التي اختلفت التأويلات والتحليلات بشأنها، حيث هي عند بعض النقّاد رمزٌ للإله، وعند آخرين يمثل المطلق بالنسبة للإنسان، فيرى الشطي من خلال التطور الحادث في شخصيته، أنّ الجبلاوي رمزٌ للدين ذاته ولفكرته الصافية «وأمّا جريمة القتل التي كان عرفة سببًا مباشرًا لها، فقد تمّت حين قضى عرفة على الخادم الأسود، تعيس المنظر، فأدّى هذا إلى موت الجبلاوي. فهذا الخادم ما هو إلّا الصورة المتحقّقة في الحارة من الدين. هذه الصورةُ التعيسة هي ما تبقّى من جوهر الدين، فبقيت الحكايات وذابت مفاهيمها الحقيقية.

وكأنّ عرفة- أو العلم- قد أراد القضاء على طقوس الأديان وخرافات البعض فقضى على الأديان ذاتها. وهنا تكمنُ الخطورة، ولذلك كان همّه

الأول بعد أنْ علم بموت الجبلاوي أنْ يعيد الحياةَ له، ولم تطبْ نفسه إلّا بعد أنْ علم أنّ الجبلاوي مات وهو عنه راض، كما أنّ عرفة اكتشف أنه بعد موت الجبلاوي عاجزٌ هو الآخر عن تحقيق السعادة لأهل الحارة، وأنه غيرُ قادرٍ على أن يحلّ محلّه، وهذا ما يعني أنه من المستحيل إلغاء وجود الجلاوي، أو أخذ مكانه.

وتمثّل شخصية (عواطف) الجانبَ العاطفي في حياة الإنسان، وهو جانبٌ مكمّل لشخصية الإنسان العلمية التي يمثّلها عرفة، كما تمثل شخصية (حنش) الجانب الفكري.

ولا شكّ أنّ هذه القراءة الفنية خطوةٌ مهمّة على الطريق الطويل والمستمرّ، الذي تناول هذه الرواية المهمّة، وفقَ مناهج وتحليلات ومدارس شتى.



# الفهرس

